МУЗИКА МАСАМ

1928



БЮРО ХАРКІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНІ ВУТОРМ'у

7

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“

ЗМІСТ

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!

Місячник масової музичної роботи



ЛИПЕНЬ

Орган Відділу Мистецтв УПО НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукраїнського Товариства Революційних Музик (ВУТОРМ)

ОЗДОРОВЛЮЙМО МАСОВУ МУЗ. ЕСТРАДУ

Про потребу оздоровлення масової музичної естради нині всі говорять, усі прийшли до одностайної думки, що треба вимести з неї всяку погань, переорати це культурне поле й засіяти здоровим насінням. Але—в який спосіб це зробити?

Має допомогти в цій справі пильний догляд політосвіт, свідоміше ставлення зав. клубів та сельбудів, наших керівних органів то-що. Але, крім того ще сильнішою мірою боротьби з естрадним бур'яном буде просування в маси художньої музики в художньому виконанні. Отже, необхідне підвищення якости самодіяльної музичної роботи і використання добрих музичних сил. Артист із прекрасним голосом, добрий скрипач, піяніст, гарний хор, оркестра, немов потужні трактори потягнуть за собою масового слухача, будуть прикладом для самодіяльних гуртків. Даймо гарного виконавця й художній твір—ось гасло, що маємо поставити перед собою.

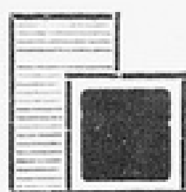
Заходів до підвищення якости роботи клубів та сельбудів вживається, але як знайти того гарного музику для бідного клуба чи то провінціяльного районного міста (не кажучи про село)? Хто поїде туди, де не зможуть добре заплатити або куди важко дістатися? В цій справі мусить бути переведена своєрідна колективізація музичних сил. Треба створювати своєрідні концертові колгоспи, які б мали музичні сили і керували їхньою роботою. Таке завдання й поставила собі „Українська Філармонія", що має в-осени розпочати роботу [1]). Її основне завдання—зібрати артистів і союзних, і закордонних, притягти до роботи наші капели, квартети, оркестри й налагодити їхню роботу так, щоб концертами охопити не тільки центральні міста, а й глибоку периферію. „Укр. Філармонія" мусить стати неначе величезним склепом концертових сил: треба налагодити концерти—шліть замовлення „Укрфілові".

Отже справа, що її розпочинає „Укрфіл", надзвичайно своєчасна й потрібна, бо має допомогти вимести естрадне сміття і спричинитись до музичного розвитку слухача. Але це нова справа й дуже складна, для її переведення потрібна величезна підтримка мас.

Потрібні: 1) грошова підтримка в спосіб придбання паїв, бо пайовий капітал дасть змогу поширювати й розгортати концертову роботу, і 2) широка громадська підтримка з боку профспілок, політосвіти, преси й суспільства.

Отже треба, щоб суспільство усвідомило велике культурне значіння „Укрфілу", як соціялістичної методи організації музичного обслуговування мас, і всіляко допомагало „Укрфілові" переводити роботу на місцях через агітацію за „Укрфіл" серед суспільства й організовану участь в його роботі.

[1]) Що таке „Філармонія"—див. далі.



ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ Й ДОВІДКИ

(Організація музичної роботи)

ЗМІСТ ПРАЦІ КЕРОВНИКА ХОРГУРТКА

Г. Художня обробка пісень

(Продовження)

Розподіл звучности (різної сили звуку) в межах цілого твору (а не лише окремих фраз) є також однією з вимог виразного виконання. Виконавши пісню однією силою звуку від початку до кінця, ми тим самим обезбарвимо її, зробимо її нудною, а інколи навіть і набридливою. Як на зразок такого набридливого звучання можна вказати на гру катеринки (шарманка) або гармошки, з їх завжди рівною звучністю. Керовник мусить завжди пам'ятати, що головне речення у творі треба виконувати більшою силою звука, ніж додаткове, а тему (основну мелодію), в якому б голосі вона не була, треба завжди виділяти.

У розпорядженні керовника хоргуртка може бути 8 ступенів звучности (від *ppp* до *fff*).

При художньому оформленні пісні керовник мусить визначити найменшу силу звучности та місце найсильнішого звучання, а тоді вже розподілити інші відтінки сили звуку, беручи до уваги вимоги форми та змісту пісні—з одного боку й можливості хору—з другого. Наприклад, у пісні „Попід терном стежечка" (гармонізація М. Леонтовича) можна 1-й та 2-й куплети співати піяно, 3-й та 4-й куплети—меццо-піяно, 5-й—меццо-форте і 6-й форте. Такий розподіл звучности при виконанні змалює в уяві слухача дівчину, що йде з двору по воду й наспівує собі пісеньку; далі згадка-думка про коханого „хлопійка—душу", що любить її, наповняє її душу радістю, яка виливається в останньому сильному вигукові „Гей". Разом із тим цей розподіл звучности утворює картину наближення дівчини до слухача.

Велике значіння для виразности передачі пісні має відповідне до характеру пісні звукове офарблення. Є пісні веселі, є сумні, є маршові,—отже, співати їх одним тембром звуку ніяк не можна. На практиці часто доводиться чути, що навіть добрі капели співають ввесь свій репертуар одним тембром. А от у добрих камерних співаків для кожної пісні є окремий характерний для неї характер звуку. В хоровому співі теж, коли не в кожній пісні, то принаймні в певних групах їх. звук голосів мусить мати окремий тембр (ясний, радісний, похмурий, сумний, суворий і інш.), окреме офарблення.

Якими ж засобами можна так чи інакше офарблювати звук?

Насамперед тут треба вказати на велике значіння виразу обличчя. І справді, спробуйте проспівати одну й ту саму пісню з сумним і з радісним виразом обличчя, і для вас стане цілком помітна різниця в характері звуку. Різновидності цих двох основних тембрів походять від відповідної мімики, що міняє положення рота, губів то-що[1]). Значить веселих пісень треба співати з веселим виразом обличчя, а сумних—з сумним. Крім того, тембр залежить і від способу подачі звуку: від глибшого чи ближчого його звучання, більшої чи меншої округлености й інше[2]).

Вивчаючи пісню, дириґент мусить постійно стежити за тим, щоб співаки не звикли до якогось одного виразу обличчя. Не треба забувати і психологичного впливу виразу облич хору на авдиторію.

У виконанні і сприйнятті твору авдиторії значну ролю відограє також дикція, тоб-то вимова

[1]) Див. статтю А. Бабія „Нові перспективи мистецтва хорового виконання" в №1.

[2]) Це питання буде висвітлено в статтях т. Некрасової про постановку голосу.

слів підчас співу. Часто доводиться чути спів майже на одні голосні звуки а, о, у, е, і, и, а приголосних звуків б, в, д, з, м то-що майже не чутно. На цю важливу хибу виконання керовникові треба звернути як-найбільшу увагу. Слово своїм змістом збуджує в слухача відповідні почуття й допомагає активному сприйняттю музичного оформлення словесного тексту та урозуміння цього оформлення.

Щоб виробити чітку дикцію, диригентові треба стежити за старанною вимовою слів, а особливо приголосних звуків, що дається виразними й активними рухами губів, язика й іншими частинами рота. Завершенням виразного виконання будуть такі відтінки виконання, як легато, стокато, сфорцандо й інш. Ці відтінки, в повній схемі виразного виконання, є вже кінцевим завершенням обробки пісні, дрібнішими деталями. Тут знов мусимо сказати, що вживати ці відтінки без потреби не можна ні в якому випадку, бо загромадження виконання дрібницями може шкодити виявленню змісту твору й художності виконання його.

І. Ницай

(Далі буде)

ШЛЯХИ СИМФОНИЧНОЇ МУЗИКИ ДО МАС

В галузі широкої пропаганди симфоничної музики ми, на жаль, досі дуже далекі від робітничо-селянських мас. Найкращі зразки класичної й сучасної музики, досягнення композиторів для пролетаріяту лишаються чужими й незрозумілими. Шляхи, якими можна було б наблизити маси до серйозної музики, ще не досліджено, немає певних метод у цій роботі, немає навичок, а, проте, потяг слухача-масовика що-дня більшає й виразнішає.

До цього часу масовому слухачеві все малозрозуміле здавалося непотрібною буржуазною примхою і, треба сказати по щирості, ми, фахівці, зразу приголомшували його творами Скрябіна, Брамса й інш. (як це було, наприклад, і цього сезону в Харкові в ранковому концерті-репетиції під керуванням віденського диригента Стідрі). Сміливо можна сказати, що після таких невдалих спроб робітник може й кілька років не захоче слухати симфоничної музики.

Отже, наше завдання—упертим дослідженням та вивчанням масового слухача знайти ті шляхи, що ними зможемо привести робітника й селянина до зрозуміння творів Баха, Бетховена, Брамса й інш.

Чи можна дійти здійснення цього завдання, проводячи в маси так звану „легку музику"? Чи може вона прищепити здоровий смак, чи, навпаки, вона розкладає слухача? Чи потрібні взагалі якісь поступки непідготованій авдиторії? Ось ті питання, що постають перед нами.

Очевидно, що ухил у бік „легкої музики" лише збільшить безодню і відсуне маси ще на кілька років від симфоничної музики. Цю, так звану „легку", „салонну" музику, що її представниками є такі композитори, як Тітль, Фор, Стек, Легар і інш., не говорячи про авторів усяких попури з оперет, „малоросійських попури" то-що, слід рішуче й назавжди виключити з програм, концертів симфоничної музики. Однак треба залишити музику в танкових та маршових ритмах, музику на революційні і народні теми й ін. (напр. „Яблучко" Глієра, „Похід Сардаря" Іполітова-Іванова, „Балалайка" Кочетова, „Дубинушка" Р.-Корсакова, „Ей, ухнем" Глазунова то-що). Поступок авдиторії робити не треба. вона бо їх не потребує, коли запроваджувана система просунення музики в маси є правильна.

Наша відправна точка така: музика мусить бути близька пролетаріятові, тоб-то вона мусить бути сучасна, співзвучна, знайома. Робітник реально хоче в звуках знайти свій настрій. Він за десять років так розвинувся, що потреба в музиці росте в нього кожного дня. Безліч записок на переведених під моїм керуванням симфоничних концертах, розмови з слухачами й ін. доводять, що робітник хоче відчути настрій Жовтня у звуках і справді, коли він чує

„Робесп'єра“ Літольфа, то чому ж не можна йому слухати симфонію „1905 рік“ або „Жовтень“? Коли робітник може слухати дзюрчання струмочка та спів соловейка у 6-й симфонії Бетховена, то чому йому не можна чути симфоничну поему „Дніпрельстан“?

З практичної роботи оркестри по клубах видно і те, що наша допитлива пролетарська авдиторія жадає обізнатися з музикою різних народів і з особливостями їхньої музичної творчости, зокрема народів Радянського Союзу.

Отже, і диригентам, і композиторам треба все це зважити й задовольнити вимоги радянської авдиторії. Треба виконувати й писати насамперед „програмову музику“, бо тільки через неї ми зможемо знайти шлях до зрозуміння кращих зразків світової музичної творчости. Треба в художній обробці використати народні й робітничі пісні. Тільки через знайомі пісні ми навчимо робітника цінувати світову літературу.

Звертаємо увагу ще й ось на що,— довгі лекції та доповіді на концертах розривають живий звязок слухача з твором, а тому не лектор, а диригент оркестри повинен бути головним музичним агітатором. А потрібна в таких випадках вступна промова повинна лише живим словом замінити слухачеві друковану програмку і йти в супроводі ілюстрацій оркестри окремих уривків з твору, тем, цікавих оркестрових моментів то-що.

Таким чином, приблизна схема концерту мусить бути така:

1-й відділ—класичні зразки програмової музики (казка, твори на історичні теми, програмові симфоничні поеми та симфоничні картини, картини природи й інш.).

2-й відділ—музика в контрастових танкових та маршових ритмах, твори пісенного народнього складу і обов'язково виступ якого-небудь соліста.

Пильна увага й гарячий обмін думками, які довелося спостерігати на наших концертах, свідчать за те, що наша робітнича авдиторія стихійно росте й симфонична музика подана їй в указаний спосіб доходить до слухача, просякає в робітничий побут і стає культурною потребою.

Проф. Я. **Розенштейн**

ДЕРЖАВНИЙ СМИЧКОВИЙ КВАРТЕТ ім. ВІЛЬЙОМА

Квартет заснувався в грудні 1921 р. і з того часу виконує працю великої громадсько-культурної ваги, виступаючи не лише по великих містах, а й виїжджаючи на заводи й фабрики. Пропаганда кращих зразків музики серед робітництва задоволення культурних потреб пролетаріяту—велика заслуга квартету. Квартет грає на старовинних інструментах славетного майстра Вільйома, ім'я якого й носить.



Сімкин, Старосельський, Кутьїн і Свирський

Квартет заклало колишнє т-во „Молода філармонія“ в складі: В. Гольдфельда, А. Старосельського, А. Свирського і Є. Пржекуцького. Але через смерть останнього й хворість Гольдфельда склад квартету нині змінився.

За сім років свого існування квартет дав понад 600 концертів, в яких виконано понад 1000 творів 70-ти авторів українських, російських та европейських. З українських композиторів квартет виконував твори: Акименка, Борисова, Богатирьова, Козицького, Коляди, Костенка, Лісовського, Лятошинського, Тіца та Яновського.

ЩО ТАКЕ „УКРФІЛ" І ЯКІ ЙОГО ЗАВДАННЯ

Від Редакції. В № 5 „М.-М" в „Хрониці" ми подали відомості про закінчення організації і початок роботи Українського Акційного Філармоничного Т-ва „Укрфіл", що має завданням організувати концертову роботу на Україні, українськими музичними силами й організаціями обслуговувати не тільки великі міста, а й округи, райони й інш., запрошуючи й світових музик і знайомлячи широкі маси з українською й світовою музикою. В цій статті читач ознайомиться з завданнями „Укрфілу" докладніше.

Слово „Філармонія" є поєднання двох старовинних грецьких слів—„Філос"—аматор та „гармонія" — милозвуччя, тоб-то філармонія значить — „друг милозвуччя", ширше—„об'єднання друзів музики".

Наприкінці XVIII століття слово „Філармонія" вживається вже, як назва музичних об'єднань, що утворилися по европейських великих містах для організації концертів.

Лондонське Філармоничне Т-во, засноване 1813 р. притягало до себе найвидатніших диригентів-композиторів: Клементі, Шпора, Вебера, Мендельсона, Гілера, Гуно, Вагнера та інших.

Філармоничне т-во у Петербурзі, засноване 1802 р., ставило своїм завданням знайомити з класичною музикою і так само запрошувало на концерти видатних европейських музик: Берліоза, Вагнера. Бюлова та інш.

Московська філармонія мала, крім концертової роботи, свою консерваторію.

Мета інших філармоничних т-в, а вони були і є майже по всій Европі,—така сама.

В „Укрфілі" ми вперше зустрічаємо організацію, яка прагне охопити всі галузі музики й музичного життя.

Завдання культурної революції висувають в галузі музики цілу низку питань: про підвищення музичного рівня широких мас, про методи наближення музики до мас, про нову музичну ідеологію, про народню музичну творчість, про боротьбу з вульгарною музикою, про розвиток музичного смаку й т. ін.

Укрфіл приступає до своєї роботи в такий момент, коли ці питання культурної революції стали черговими, коли настала пора привести справу музичної культури до організаційного планового порядку. Тим-то діяльність Укрфілу повинна мати цілком певний характер, який відповідав би завданням соціялістичного будівництва.

Всі негативні характерні ознаки бувших філармоничних товариств, як-от захоплення однією галуззю музичної культури, ухил у добродійність, подання доброї музики лише окремому „добірному" колові слухачів, спекулятивний підхід і т. ін. в Укрфілі не можуть мати місця.

Робота Укрфілу—це підвищення музичного рівня робітничих та селянських мас, ознайомлення їх з найкращими зразками музики всіх часів та народів, притягнення до творчої діяльности нових кадрів робітників та селян, це грунт для зросту та розвитку молодої революційної української музики.

Крім концертової роботи „Укрфіл" вестиме й торговельну (музичні інструменти й приладдя, ноти) діяльність та організовуватиме музичне виробництво й постачання муз. інструментами та нотами клубів, сельбудів й інш.

Для налагодження звязку з муз. організаціями та установами, що ними керують або відають, „Укрфіл" одбирає від них заявки на організацію концертів на периферії і зв'язується з артистами, капелами, оркестрами й ін., силами яких і провадитиме концертову роботу. На сьогодні „Укрфіл" має вже сотні таких заявок, що свідчить про широкі можливості для його роботи. Паї [1]) „Укрфілу" купують не тільки великі культосвітні установи, як Наркомосвіти, ВУФКУ, Радіо-передача то-що, а й Окрвиконкоми, музично-громадські організації (ВУТОРМ, „Думка" й ін.) і навіть окремі громадяни.

Отже, діяльність „Укрфілу" мусить внести організованість і плановість у наше музичне життя, зліквідувавши його неналагодженість і розпорошеність [2]).

[1]) Пай коштує 50 крб.

[2]) Адреса Правління „Укрфілу": Харків, вул. Артема, 29, Наркомосвіти, кімн. 9.

МАРШРУТИ МУЗИЧНИХ ЕКСКУРСІЙ

III. Москва

1. Государственный Институт Музыкальной Науки, скорочено „ГИМН“ (Мясницкая ул.). Ознайомлення з роботою дослідчих лабораторій.

2. Музыкальная Секция Государственной Академии Художественных Наук (ул. Крапоткина, 32). Багата бібліотека.

3. Научно-теоретическая библиотека им. Танеева (ул. Герцена, 13). Старовинні рукописи й велика збірка музичної літератури.

4. Московская Государственная Консерватория (ул. Герцена, 13). Ознайомлення з постановкою муз.-професійної освіти. Там же міститься:

5. Рабочая Консерватория.

6. Исторический музей им. Ленина (бывш. Румянцевский). Музичні твори 16-го століття й ін. старовинні рукописи та речі.

7. Дом-Музей Скрябина (Николо-Песковский пер.). Помешкання й речі померлого композитора.

8. Нотопечатня Государственного Изд-ва РСФСР (Неглинный, 14).

9. Краснопресненский Рабочий Музтехникум. Ознайомлення з підготовкою муз. політосвітробітників.

10. Культотдел МГСПС. Ознайомлення з консультацією в справах організації масової муз. роботи та постановкою цієї роботи в Москві.

11. Государственный Академический Большой оперн. театр.

12. Експериментальный оперный театр.

13. Оперная студия им. Станиславского.

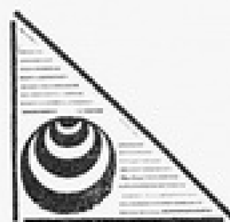
14. Оперная студия им. Немировича-Данченко.

15. Музей им. П. Чайковского (ст. Клин). Будинок, де жив композитор.

ХАРКІВСЬКА ОКРУЖНА ПОКАЗОВА КАПЕЛА



Капела заснувалася в жовтні 1927 р. заходами Музичного Товариства ім. Леонтовича. На керовників було запрошено композитора В. М. Верховинця та молодого диригента І. П. Михайленка. Склад капели—45 чоловіка, найкращих співаків м. Харкова. За короткий час свого існування капела набула значних художніх досягнень Репертуар складається з понад сотні народніх, револ. та художніх українських пісень та пісень нацменшостей України: російських, єврейських, вірменських, латвійських, білоруських та польських. За цей час капела дала 60 концертів і між ними: Лисенківський, Франківський, пісні народів СРСР, пісні Червоної армії, Першотравневий, міжнар. жіночий день і інші. Ці концерти відбувалися так в місті Харкові, як і по селах Харківської окр. З 14|VII на запрошення спілки гірників капела виїхала в місячну подоріж Донбасом, де повинна дати 26 концертів (кер. І. Михайленко).



ТРИБУНА МУЗКОРА



НАША ВІДПОВІДЬ

(На статтю „Мій заклик до композиторів“ („Муз.-Мас.“ № 6)

Дуже приємно, що т. Незломний порушив цілу низку актуальних питань у справі композиторства і взагалі музичної справи на Україні, але, на наш погляд, автор „заклику“ де в чому не так то й правий.

По-перше, цілком зрозуміло й природньо, що де в кого виникає „грішна думка“ складати самому пісень, це нікому й ніколи не заборонялося. Але справа інша, коли автор починає ширити ці пісні, не знаючи, чи вони будуть корисні, цеб-то, чи відограють ролю виховного чинника, чи навпаки прищеплюватимуть погані музичні завички й смаки у слухачів та виконавців. Треба завжди усвідомлювати цінність створених пісень, а це встановити можуть тільки люди з музичною освітою та досвідом у музичному керовництві, бо автори-самоуки здебільшого помиляються в оцінці своєї власної творчости.

Треба одверто сказати, що пісні, яких складено в наслідок (за словами т. Незломного) „грішної думки“, часто-густо являють собою ту „халтурну“ музичну літературу, з якою ось уже сім років веде боротьбу наше т-во.

Вибачте за одвертість, а таки дійсно „єресь“, коли за таке діло, як складання пісень, що є організуючим чинником, чинником виховним, береться людина зовсім музично неосвічена.

Смішно, товариші! А чому тоді нам не взятися за будування залізничих мостів або що? Проте, щоб це зробити, треба років з п'ять повчитися. Звідки ж являється думка, що складати пісні може всяк, хто хоче. Це не так. Складання пісень потребує такої ж учби, такого ж опанування техники, як і будування мостів. Наводимо слова Наркома освіти т. Скрипника на II-му Всеукраїн. з'їзді Муз. Т-ва ім. Леонтовича (тепер ВУТОРМ):

„Років 25—30 тому українська культура була бідніша, кожний культурний робітник займався музикою й літературою. Тепер проходить специялізація й організація. Коли ти хороший робітник у галузі культури, добре працюєш у кооперативі, то *необов'язково* (курсив наш) тобі займатися музикою, допомагай музичному робітникові, а ці робітники повинні специяльно зосередити свою роботу в галузі музичної культури“, а трохи вище він каже, що „коли ми дилетанти, значить нам треба вчитися, аматори значить треба з любов'ю ставитись до учби“[1]). Подивимось, чи всі такої думки? Переді мною лист т. Н, який пише ось що: „Коли є душа, можна не кінчати школи і бути композитором“, і далі ще: „Сила волі, адське терпіння, велике бажання, оце є двигуни всіх наук; я оці здібності маю і в частині композиторства досягну чого хочу, не кінчаючи вищої школи“. Ось як каже цей „композитор“ і з „грішної думки“ пише.. „дует для одного голосу“(?!)—банальну мелодію з не менш банальним ритмом та текстом (власним). Це—неприкрите просвітянство, некультурна самовпевненість, з якою ми, композитори, будемо вперто боротись і словом і ділом. У нас, товариші, не анархія, і вся робота в галузі музики, як виховного та організуючого чинника, провадиться державними та громадськими установами планово, за певними принципами й оцінкою, що їх вироблено досвідом та освітою. Тому все те, що йде на споживання мас, повинно відповідати певним вимогам з боку керівних цією роботою установ. Тільки тоді можна буде мати добрі наслідки, коли за таку роботу візьмуться не дилетанти—просвітяни, а фахівці—громадяни.

---

[1]) Див. „Муз.—Мас.“ № 3-4, стор. 6.

Талантам безумовно допомагати треба, й у нас у Радянському Союзі ця справа не так уже безнадійна, як це мабуть думає т. Незломний. Але це діло в більшій мірі стосується до Наркомосу. Що ж до консультаційної роботи, то вона дуже потрібна й важлива. Харківська Композиторська Майстерня ВУТОРМ'у провадила таку роботу й дала за останній рік свої зауваження з приводу творів, 12-ти авторів, що працюють на периферії. Цього року роботу цю буде поширено й майстерня завжди з готовністю дасть свою думку про всякий твір або висловить свій погляд на те чи інше явище. Товариші, які, бажають мати оцінку своїх творів Харк. Майстерні, куди входять майже всі харківські композитори, повинні надіслати їх до ВУТОРМ'у (Центр. Сельбуд. кімн. 15) з поміткою, для якої мети ці твори надсилається.

Запис народніх пісень потребує чи не більшої кваліфікації, як і створення їх, а тому за це діло теж мабуть повинні братись фахівці. Та проте записувати можна, але тільки треба дізнатися у фахівця, як це робити і потім записані пісні все ж надіслати до нього ж на висновок. Тільки тоді вони будуть корисні. Цінність же пісень, записаних не фахівцем і не перевірених—дуже сумнівна.

А що найприємніше читати в „закликові" так це те, що т. Незломний із товаришами почали вивчати музичну науку. Це гаразд, бо нам потрібний не тільки фахівець-композитор, а ще й культурний слухач і тому від імени композиторів вітаємо т. Незломного та його товаришів з таким почином.

Тільки в живому контакті з масами й окремими т.т. з місць ми повинні шукати шляхів нового жовтневого мистецтва й провадити в життя гасла, що їх висунув Жовтень.

P. S. На жаль лист т. Незломного потрапив у час перерви в роботі Харк. Композит. Майстерні і тому ,,Наша відповідь" не може йти від імени цілої Майстерні.

Валентин Борисів
Федір Богданів
Микола Коляда
Олександр Дашевський

ПОТРІБНА НЕ „МУЗИКА ЛЕГКОГО ЖАНРУ", А „МАСОВА МУЗИКА"

В травні м-ці ц. р. в Харківському будинкові літератури ім. Блакитного Центр. Правління ВУТОРМ'у влаштувало диспут про „музику легкого жанру", питання про яку останнього року надто загострилося й викликало жваве обговорення його в пресі (див. статтю в „М. М." № 6). З доручення президії ВУТОРМ'у т. Я. Полфіорів зробив доповідь, в якій з'ясував економичну і соціяльну основу музики легкого жанру та причини її поширення в наш час.

Музика є ідеологична надбудова на економичній базі. Вона є знаряддя оформлення ідеології зверхньої класи. За доби родового побуту музику становили обрядові, мисливські, бойові пісні; за доби середньовічного феодалізму (панування великих землевласників—дворян та манастирів) розвинулася церковна музика; розвиток капіталізму й індустрії спричинились до розвою світської музики й ускладнили її техничний бік.

Певна соціяльна частина суспільства відповідно до свого культурного рівня й музичного розвитку завжди творить і споживає свою музику, обумовлену своїми соціяльними потребами. Буржуазна зверхня класа створила собі т. зв. „музику легкого жанру", характерною ознакою якої є прикладний її характер: це марш, танок, куплети (напівспів, напівговір усупроводі музики), шансонетка (спів з пританцьовуванням) і інш., при чому часто брутального змісту або упадницького настрою. Стабілізація економики, урівноваження нашого життя, накоплення енергії, що вимагає упорядкування, останні роки створила в радянському суспільстві тяжіння до розваги, зокрема—музичної. Цей попит викликав багату кількісно, але надзвичайно бідну, а часто й шкідливу художньо й ідеологично продукцію естрадних „композиторів" типу Хайта, Кручиніна й інш., з якою треба вести жорстоку боротьбу.

„Процес будівництва пролетарської держави владно висунув на порядок денний справу будування нової пролетарської культури, музичному мистецтву належить у цьому процесі значна ділянка, яко мистецтву не обмеженому рямцями мови і найзрозумілішому для всього людства, а тому найбільш інтернаціональному що до меж свого впливу“.

„Отже, категорично одкидаючи назву й зміст „музики легкого жанру“ ми обстоюємо нову масову музику, яку треба розуміти, як щабель наближення до складної музики вищих форм (камерна й симфонична музика, опера), як потрібний етап розвитку роб.-сел. мас. Формами масової музики є: естрадна музика, радіо-музика, музика народніх інструментів, масовий спів, агітаційна музика, всі форми прикладної музики, музика в трудшколі, військова й інш. Масова музика мусить бути на теми виробничі, побутові, антирелігійні, сатиричні, жартівливі й ліричні. Вона мусить бути проста, але мистецька, з чітким ритмом, мелодією виразною, невеликого діяпазону“.

Висновки з цього можуть бути зформульовані так. Заходами до вилучення з споживання шкідливої старої „музики легкого жанру“ й до створення нової масової музики мусять бути: 1) втягнення в справу створення масової музики кваліфікованих композиторів та письменників, шляхом оголошення премій та конкурсів на масову музику;

2) сувора цензура музики, що її виконується для масової авдиторії;

3) монопольне планове видання масової музики державними й кооперативними видавництвами.

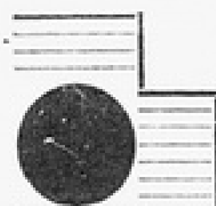
4) популяризація серед роб.-сел. мас музичних творів високої якости, що примусило б маси одвернутися від нехудожньої „музики легкого жанру“.

Далі шляхом виконання й аналізи творів легкого жанру з'ясовано музичну й ідеологичну шкідливість цієї музики (ця аналіза цілком подібна до аналізи, що її дали композитори в дискусії,—див. в попередньому числі) з'ясовано причину ширення цієї музики.

Присутні на диспуті представники музично-громадських організацій, професійних та політосвітніх установ, клубів, шкіл й ін. розвинули й поширили твердження доповіди і цілком прийняли висунуті доповіддю пропозиції, цеб-то підтвердили потребу боротьби з „музикою легкого жанру“ й створення натомість мистецької масової музики. Така думка радянського суспільства. Відповідні державні, профспілкові й громадські органи й організації мусять прикласти зусиль до її здійснення.

Невермор

„Музика—масам“ висвітлюватиме кожне питання, яке зацікавить читача—повідомляй лише редакцію, яке питання цікавить тебе. Коли ти маєш знання з музичної справи—ділись ними з товаришами й пиши до журналу.



МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НЕОБХІДНІ ВІДОМОСТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ ДЛЯ КЕРОВНИКІВ ХОРОВОГО СПІВУ ТА ДЕКЛАМАЦІЇ

(Початок у № 6)

Як уже було сказано, швидкий вдих, що дає достатній запас повітря, і довгий видих — ось те, що треба розвинути для оволодіння техникою співочого дихання. Уміння керувати запасом повітря, послабляти або підсилювати його натиск, давати його ширшим або вужчим струмком—це є неодмінна умова доброго співу, а тому необхідно вперто працювати над виробленням навички видиху.

Яку ж силу видиху й як саме треба розвивати артистові слова й співцеві? Щоб уявити собі вповні це питання треба встановити, якої найбільшої тривалости бувають мовні й співочі фрази, які треба виконати на одному диханні. Дуже рідко це буває чотири такти в повільному темпі секундної стрілки, що становить 16 сек. Таким чином розвинути дихання треба настільки, щоб вміти зробити видих протягом 16 сек. Затримуючи видих, ми порушуємо природнє дихання й тим самим, до певної міри, шкодимо організмові, а тому підчас усяких вправ на збільшення видиху треба вести їх обережно й не зловживати надмірним його збільшенням (не більше як на 20 секунд). Набирати повітря треба через ніс, спокійно і обов'язково встановити ритм, як момент, що полегшує всяку працю.

Темпи вдиху й затримки дихання мусять бути завжди однакові й ніколи не повинні перевищувати 8 секунд, бо це дуже втомлює. Особливо обережно слід виробляти міцність та еластичність м'язів дихання на павзі (затримці).

Виходячи з цих міркувань, можна керуватись нижчеподаною табличкою ритму дихальних вправ. Ці вправи треба пророблячи щоденно, спочатку не більше 5 хвилин поспіль, повторюючи їх 3—4 рази на день. Переходити до наступної групи можна лише, досягнувши повного спокою в момент видиху.

	1 група	2 гр.	3 гр.	4 гр.	5 гр.	6 гр.	7 гр.
Вдих . .	2 сек.	3 с.	4 с.	5 с.	6 с.	7 с.	8 с.
Затримка	2 с.	3 с.	4 с.	5 с.	6 с.	7 с.	8 с.
Видих .	4 с.	6 с.	8 с.	10 с.	12 с.	14 с.	16 с.

Цю основну табличку можна відміняти залежно від особливостей кожного співака чи декламатора. Не треба лише поспішати з переходом від одної групи до другої і пам'ятати, що при всяких дихальних вправах дихання мусить бути спокійне. Головна мета цих вправ—виробити навичку системи дихальних м'язів бо тиснення їх на легені й самий різний ступінь їхнього тиснення дає різну згусність струменя повітря.

Співаючи, людина користується, звичайно, інших ритмів дихання, що залежать від музики. Співцеві ніколи не доводиться набирати дихання протягом 3-х чи більше секунд і так само його задержувати. Крім того подих і затримка його при співі можуть бути швидкі й енергійні в моменти коротких павз і спокійні (не більше 2-х сек.) перед початком співу або у великих музичних павзах. Видих так само може бути одривчастий на т. зв. „стакато" й плавкий. Щоб досягти вміння давати всі ці відтінки дихання, треба розвинути вдихальні та видихальні мускули (міжреберні, діяфрагму, прямий мускул й інш.).

Вдих та видих взагалі в природньому диханні є напівсвідомі й пасивні, але від співця та промовця вони вимагають, особливо на першій порі, постійної уваги, а тому від пружкости та еластичности цих мускулів залежить уміння керувати та зміняти напруження повітряного потоку, що дається лише шляхом довгих вправ. Оволодіння техникою дихання—це гарантія успіху в роботі над постановкою голосу.

Які ж прийоми навчання диханню й як підійти до нього в тому чи іншому випадкові?

Перед тим, як розпочати роботу над диханням треба встановити оскільки легко

учень усвідомлює характер та міру напруження в роботі своїх мускулів. Слід виявити тип його дихання, пояснити різницю трьох типів дихання, дати учневі самому під контролею виявити цю різницю на практиці. Спочатку слід добитися від нього дихання виключно верхнього (ключичного) й довести всю недоцільність його. Далі дати випробувати середньо-грудний тип дихання для того, щоб учень відчув передачу і в цьому випадкові деяке напруження в мускулах огруддя та шиї і, нарешті, перенести всю увагу на роботу дихальних мускулів при косто-абдомінальному типі дихання, з'ясувати роботу прямого мускулу (rectus), міжреберних і поперечних мускулів живота. Відтінки в типі дихання, з якими доводиться зустрічатись у людей, надзвичайно різноманітні. Рідко щастить зустріти необучену людину з правильним диханням, а коли такі й зустрічаються, то виключно серед мужчин. Іноді дихання супроводжуються різким надиманням стінок живота від надмірного прогибу вниз діяфрагми. Здебільшого жінки довго не можуть зрозуміти їм незвичного дихання і на прохання дати скорочення прямого мускулу й розсунути нижні кінці ребер в сторони, дають масу зайвих рухів, що гальмують правильну роботу дихання. В таких випадках треба примусити учня зробити повний видих до повного опадання ребер і відтоді, пропускаючи повітря через ніс (з гігієничною метою), примусити розкинути ребра в сторони, опустити діяфрагму з одночасним внутрішнім скороченням прямого мускулу. Можна порівняти таку роботу цих мускулів із роботою їх підчас плачу й сміху. Інакше кажучи, слід примусити учня усвідомити механізм мускульної системи, що керує диханням. Коли це усвідомлено, можна розпочати вправи. Ідучи за загально-педагогичним правилом „іти від звичайного до складного", перші вправи не треба супроводжувати звуком, бо тоді увага учня розбігається й він не може ні встановити дихання, ні дати правильного звуку. Педагог на уроках мусить перевіряти та контролювати дихання, встановлюючи чи проходить ця робота м'яко, спокійно, чи з сильним напруженням мускулів та недоцільними шкідливими рухами. Залежність у становищі прямого мускулу та діяфрагми в процесі дихання така: підчас вдиху діяфрагма, вирівнюючись, своїм переднім краєм відсуває наперед прямий мускул, і коли він не збереже внутрішнього скорочення, діяфрагма втрачає свою пружкість і зараз же повертається в своє попереднє становище видиху (форма склепіння). А тому треба розвивати уміння віддавати дихання, не послаблюючи внутрішнього скорочення прямого мускулу, щоб уміти затримати поворот діяфрагми до свого первісного стану. Ось це вміння регулювати повільну віддачу повітря й становить технику опори.

Перевірити правильність видиху можна так: покласти долоні рук на систему мускулів живота так, щоб великий палець лежав на нижніх ребрах, а решта на прямому мускулі і відчуванням рухів рукою контролювати правильність у роботі мускулів підчас вдиху та видиху. Для полегшення контролі й вироблення рівномірного видиху можна повільно дути на вогонь свічки. Рівномірне відхилення вогню й буде свідчити оскільки рівномірно йде видихання. Рівномірна подача повітря відчувається і на губах, коли їх зложити так, як це робиться при посвисті. Коли учень оволодів диханням можна починати роботу над диханням із звуком, але з затуленим ротом. Тут про цей спосіб можна сказати, що потреба випускати повітря через ніс затримує видих і тим самим допомагає мускулам живота[1]). Не треба набирати дуже багато повітря, бо тоді мускули швидко втомлюються й втрачають свою еластичність. Усі вправи треба співати рівним звуком середньої сили й в повільному темпі, при чому додання одної ноти дає достатню різницю видиху.

Л. Некрасова

[1]) З переходом на спів наголосними звуками (а, о, и, е то-що) дихання витрачається значно швидше, а при введенні шелестівок, особливо ч, ц, ш, г, х, с, щ—ще швидкіше.

Слідкуй за голосом, стережись застудити чи надірвати його. Зіпсувати голос легко—виправити важко.

ВКАЗІВКИ Й ПОРАДИ СКРИПАЧАМ-САМОУКАМ

Чи можна самому вивчитись грати на скрипку

Мріють вчитися грати на скрипку чимало людей та рідко кому щастить здійснити цю мрію за дитячих літ (7—10 років), а перепустивши цей кращий для навчання час, більшість, навіть і діставши можливість навчатися, вагаються, вважаючи це за нездійсниму справу.

Чи так це? Правда, щоб зробитись скрипачем-професіоналом треба починати навчання за дитячих літ, але не всі ж хочуть бути професіоналами. А що бажання грати хоч „для себе“ перемагає, то беруться за самонавчання.

Вивчитися ж грі на скрипці самотужки, як ми це помітили в нашій довгорічній практиці, легше вже дорослим людям (примірно, з 18-ти й старше років), бо за цих літ людина має вже загальні навички та знання, які надають сили та певности для вивчання якої-будь складної справи.

Отже, цілком певно скажу: — Коли збереглися музичні здібності, є: слух, любов до музики, сили й, звичайно, коли здорові руки, пальці та є енергія до оволодіння цим інструментом, навчитися дорослій людині можна.

Часто аматори-скрипачі питають: — А чи можна досягти доброї техники гри без навчителя? На це я знов таки скажу,—можна, але зовсім без допомоги з боку навчителя, без будь-якої критики досвідчених педагогів, досягти майстерности в грі (навіть і при виключних музичних здібностях) важко. Треба, взагалі, час-од-часу звертатись за порадами та вказівками до досвідчених педагогів і показувати свою роботу та користуватися з їхніх порад.

Як тримати скрипку й смичок

Наслідування малюнкам, які є по різних школах гри та спостереження над прийомами інших скрипачів не можуть навчити правильно тримати інструмент та смичок. Мало кому це дається зразу. Здебільшого лише в процесі роботи виявляються окремі деталі в прийомах тримання, бо тут усе залежить від дуже складних процесів у мускулах.

Ми пропонуємо тут додержуватись головних принципових вимог що до цього: простота, відсутність незвичного й зайвого напруження—ось ці головні вимоги. Скрипку кладуть на ліве плече, на виступ дужки (ключиці) біля шиї, легко притискаючи підборіддям скрипку до плеча. Шийку скрипки не слід сильно стискати китицею лівої руки. Китицю руки під скрипкою треба викруглювати так, щоб чотири пальці лівої руки майже торкалися великого пальця над струнами грифа.

Підчас вправ на першій порі з незвички відчувається сильна втома в лівій руці. Тоді радимо негайно зняти скрипку з плеча, положити під праву руку, а ліву руку опустити додолу й дати їй відпочити хвилин на 3—5, далі знов братися за вправи. Тримати смичок так само треба вільно, без напруження. Спосіб такий: взяти смичок правою рукою за колодочку, волосом догори, а тростиною вниз, покласти його на середній і підмизинний пальці по лінії від самого кінчика мизинця до межі між крайнім та середнім маслачком (суставом) вказового пальця, далі приложити до деревка смичка трохи зігнутим, проти середнього пальця, великий палець, ледве торкаючись виступу колодочки й волосу смичка. Але ні в якому разі не встромляти великого пальця в глибину вирізу колодочки, бо це позбавляє його напівзігнутого, пружинистого стану. Тоді повернути руку з смичком волосом униз. Китиця руки повинна наче б висіти зігнутою вниз, так як висить грона винограду.

З яких підручників і як найкраще користуватись

На наш погляд найкраща для вивчання гри на скрипці є школа Шевчика ор. 6 з семи зошитів, що обіймають п'ять позицій, встановлюють добру інтонацію та певні основи ведіння смичка (ціна зошиту від 75 коп. до 1 крб. 25 коп.) Корисна для початкуючих і школа Беріо, яка дуже систематично веде учня з самого початку до 2, 3, 4 й 5 позиції. Школа ця побачила світ у 1856 році й досі з неї користуються майже всі вчителі для навчання своїх учнів початкам скри-

пкової гри. Ціна її 3 крб. Не що-давно вийшла друком добра школа українською мовою Брожа, яку ми теж рекомендуємо, як добрий підручник (див. відділ „Бібліографія й нотографія").

Підчас вивчання 1-ої і 2-ої позицій за вищенаведеними підручниками слід одночасно вивчати й вправи Шрадика, під назвою „Школа техники",—а саме— її першу частину, що охоплює всі п'ять позицій (цю частину вивчають при щоденній роботі приблизно в два роки). Радимо вивчати її для розвинення доброго звуку, інтонації, ведіння смичка та пальцевої техники. Спочатку, не зважаючи на те, що в школі вправи подано в „шістнадцятих" нотах, їх треба грати „окремими смичками" вниз та догори по $^{2}/_{4}$, $^{1}/_{4}$, $^{1}/_{8}$; далі „зв'язаними смичками" (legato) по 2, 4, 8 нот на смичок. Ці-ж вправи можна грати на струнах Ре, Соль та Мі тими-ж пальцами, що й на струні Ля. Підчас вивчання 1-ої й 2-ої позицій по вищезгаданих школах та перших п'ятнадцяти початкових вправах можна вже взятися за етюди Вольфарта й Кайзера (1-ша част.), які знайомлять учня з ритмом та модуляціями. Ці етюди коштують від 90 коп. до 1 крб. 25 коп. кожний зошит.

Одночасно із вивчанням 3-ої й 4-ої позицій по школах, можна взятися вже за 2 частину етюдів Вольфарта й Кайзера, при чім № 15 в етюдах Кайзера, (треля) слід грати не додержуючись особливо ритму, а намагатися взяти трелю обов'язково верхом смичка. Для вироблення дрібної й чіткої трелі треба грати етюд спочатку дуже повільно та пильнувати, аби палець для трелі підіймався остільки високо, щоб падав на струни й гриф з деякою силою.

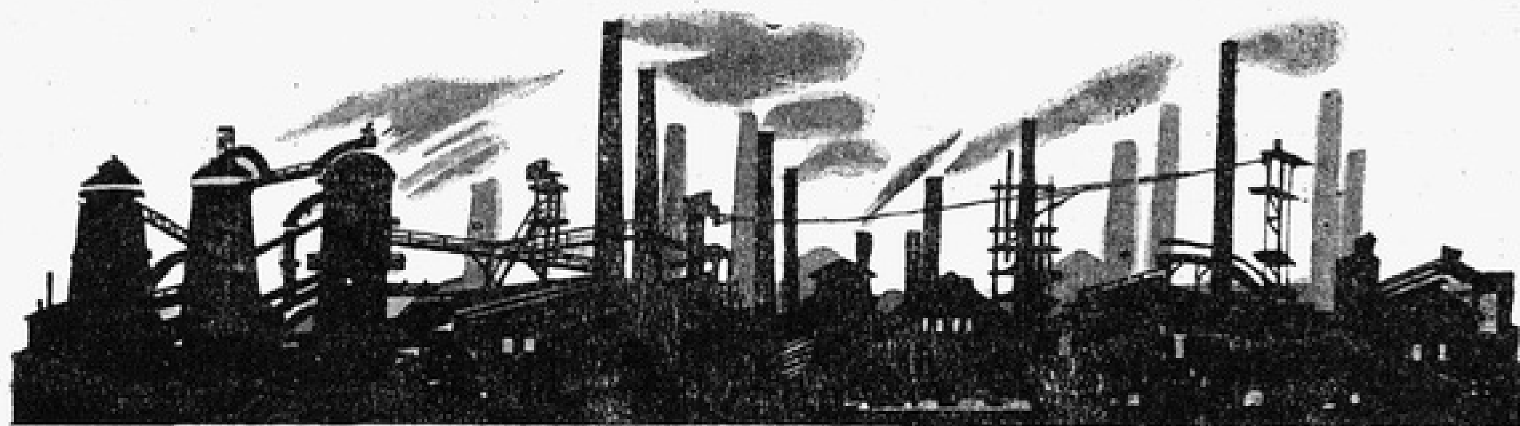
Смичок тягнеться в цьому етюді не на чвертних нотах, як написано, а на цілих нотах на 48 чвертей. Коли відчувається деяка втома у пальцях лівої руки (ознака їхнього розвинення), то звичайно, треба зараз же кидати гру на 3—5 хвилин, треля вироблена мусить бути дрібна й чітка. Підчас вправ на трелю слід уникати хитання китицею лівої руки й не дозволяти їй дрижати, бо то треля напружена й фальшива, Коли після цих вправ виробиться вже справжня чітка й дрібна треля, то цей же етюд треба вже вчити в ритмі, але не поспішаючи; чверть трельну й чверть по трелі намагатися витримувати рівно.

Разом з етюдами Кайзера (2 част.) можна вже познайомитися із п'ятою позицією з школи, при чому гами та вправи п'ятої позиції треба вивчати лиш при правильній постановці лівої руки, а найбільше великого пальця.

По закінченні п'ятої позиції можна вже переходити до 3 частини етюдів Кайзера, при чім слід уникати етюда в октавах, бо він надзвичайно складний. Після цього можна вже udатися до п'єс з супроводом роялю, які видано Держвидавом з розподілом на групи що до трудности.

І. Букіник

(Далі буде)



Музичні вправи тоді лише дадуть добрі наслідки, коли їх робити систематично, регулярно і свідомо.

КОНСПЕКТ (схема) ЛЕКЦІЙ з ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

(Початок у № 3—4)

III. Українське середньовіччя

Татари руйнують феодальну систему. Торговельні зв'язки з Візантією припиняються і розпочинаються з Заходом. Натуральне господарство поволі переходить у грошове (данину збирають грішми). Утворюється класа великих земельних власників—поміщиків (колишні князі), панщина; виникає шляхта, кришталізується селянська верства. Боротьба на соціяльному грунтові утворила козаччину. Хмельниччина. Класове розшарування козаччини.

Шириться ремесництво, закладається типова для феодального ладу—цехова система організації ремесників.

а) В музиці — осередком музичного руху стають так звані братські школи (культорганізації цехів), і зокрема школи львівського, київського, луцького братства. Переводиться реорганізацію нотної системи: замість крюків заводять п'ятилінійну систему (кінець XVI в.); починається многоголосний гармоничний стиль (вплив Заходу); розвиток хорового співу. По школах налагоджено музичну співочу освіту. Магістратські оркестри.

б) Появляється індивідуальна музична творчість, ціла низка композиторів. Найбільшим пам'ятником творчости їх є Лаврський спів. Появляється перший підручник з теорії композиції Дилецького.

Розпочинається перекидання музично-культурних сил на північ—до Москви.

в) В шкільних колах — витворюється елементи оперового стилю — Вертеп (1770 року).

г) В народній творчості з'являються нові форми: історична пісня та кобзарська дума. Поширюється кобзарський рух.

Література:

Галаган —„Малорусский вертеп“ („Киевская Старина“ 1882 р.). Тут подані ноти. Куліш — Український вертеп, а також попередня.

IV. Доба торговельного капіталу

Початок цієї доби є створення ярмарково-чумацької системи. Процес капіталізації України зустрів величезний економично-політичний опір з боку Росії і тому не завершився.

Економичним осередком є панський маєток. Економична боротьба поміж панами-землевласниками і манастирями, що закінчилась частковою секвестрацією манастирських земель.

Кріпацтво і на цьому грунті низка селянсько-гайдамацьких повстань. Рекрутчина. Чумацтво. Народницький рух. Українофільство. Кирило-Методієвське братство.

а) Розквіт музики по панських маєтках. Оркестри, капели, балети, Двірські бандуристи. Народження сантиментального панського романсу.

б) В XVII вікові музично-співочий рух з України на північ. Пізніше вплив західньо-европейської культури через Петербург та Польщу на Україну.

в) В народній творчості з'являються пісні: чумацькі, кріпацькі, рекрутські, розбишацькі та історичні.

V. Доба промислового капіталу

Залізниці, фабрики, знищення кріпацтва. Селянська верства набуває політико-економичної моци й стає базою національного руху, яко революційного руху. Культурна гегемонія руської культури й боротьба навіть адміністративними заходами з українською культурою.

а) Музика. Заснування музичних шкіл „Императорского Российского Музыкального О-ва“, що стають осередками музичної культури і разом провідниками боротьби за російську муз. культуру. Українська музика йде поза стінами цих шкіл по укр. театрах, студентських громадах то-що.

б) Початок систематичного вивчення укр. етнографії (праці Чубинського Лисенка, Марковича, Сокальського то-що).

в) Артемовський, Ніщинський, Лисенко, яко керовники укр. музичного руху і виявники „селянських тенденцій“ в музиці.

Народня пісня, елементи панської пісні і европейської культури в творчості Лисенка.

г) Початок музичної освіти. Школа Лисенка в Києві (1904 р.).

д) Хоровий рух. Кошиць.

е) Молодша генерація композиторів: Стеценко, Сениця, Степовий, Леонтович та інші.

Українська музика стає на бік революції 1905 р.

VI. Доба пролетарської революції

Підчас імперіялістичної війни — українська культура під адміністративною забороною. Після революції широкий розвій муз. культури, а саме:

а) Широкий масовий муз. рух: мандрівні хори, капели, кобзарські, колективи вкорінення укр. пісні в репертуар хорів. Визнання Леонтовича російськими муз. академичними колами.

б) Розвій музично-громадського руху під гаслом „Жовтень у музику“ (Муз. т-во ім. Леонтовича), що прискорило і процес розвитку укр. музкультури і її поширення.

в) Українізація муз.-проф. освіти та концентрація укр. педагогичних сил у Київському Муз.-Драм. Інституті ім. Лисенка.

г) Налагодження укр. музично-видавничої роботи (ДВУ, Книгоспілка) і музичної преси („Музика“ і шпальти щоденної преси).

д) Відкриття в 1925 р. Державної Опери у Харкові, а в 1926 р. укр. опери в Києві й Одесі.

е) Зріст укр. композиторських сил і укр. муз. літератури, поява молодшої генерації композиторів, приєднання до творення укр. муз. культури композиторів інших національностей.

П. Козицький

ЩО ЧИТАТИ ДЛЯ САМООСВІТИ

II. ОРГАНІЗАЦІЯ Й МЕТОДИ МАСОВОЇ МУЗРОБОТИ

Корев. Музыка и политпросветработа. Изд. „Долой Неграмотность“, 1926 г. цена 35 коп. Автор зібрав усі матеріяли з'їздів та конференцій, на яких обговорювалося масову музичну роботу.

А. Шухман. Песня в пионеротряде. Изд. „Молодая Гвардия“, 1928 г., цена 1 р. 10 к. Маючи великий досвід та знання в цій галузі, автор низкою методичних зауважень та вказівок намічає шляхи й засоби до потрібної постановки музроботи в піонер. загонах. Книга може бути корисна для музробітника в школі.

М. Румер. Музыка и ритмика в детском саду. Главсоцвос, Москва, 1926 г. Цена 35 коп. Книжка дає підсумки тієї роботи, яку автор виконав з дітьми в дитячому садку. Всі вказівки й проведену роботу методично обосновано, а тому книжка без сумніву цікава, а найбільше, коли взяти на увагу відсутність підручників з музроботи в дошкільних закладах.

Н. Тугаринов. В помощь педагогу, ведущему муз. работу в школе. Ориентировочный справочник (див. рецензію в № 3—4 „М.-М.“).

ГАСЛА ВКП(б)

Муз. **Лісовського** [1])

Баси (в унісон)

Мітлою ганьби виганяйте геть, геть на смітник

бюрократів, хабарників марнотратників

народнього трудового добра.

Мішаний хор à capella.

Селянський і робітничий молодняк, організований у Л. К. С. М. У. допомагає

зміцнювати змичку пролетаріяту з селянством.

змичку пролетаріяту з селянством.

Співаючи в хорі, намагайтеся не виділитись своїм голосом, а навпаки злити його з голосами інших співців.

[1]) Автор гасел Леонід Лісовський—відомий сучасний композитор, член Харківської компо-
Лісовський—автор багатьох симфоничних, камерних, фортепіянових та вокальних творів, що нині
курсі. З револ. хорових творів можна відзначити: „День пролетаріяту", „Бодай кати їх постинали",

Соло Баритон

Ін-ду-стрі-ї пі-дой-ма-ми цна пі-дій-ме се-лян-ське го-спо-дар-ство. Біль-ше на-рядь, біль-ше ма-шин!

Соло Мецо-Сопрано.

Кож-не но-ве ве-ре-те-но на на-ших фаб-ри-ках ко-жен зай-вий варстат на за-во-дах змен-шу-ють ці-ни на крам і міц-нять зми-чку

Співаючи сольову річ, не захоплюйся силою звуку, а звертай більше уваги на дикцію та виразність.

зиторської майстерні ВУТОРМ'у,—закінчив Петербурзьку консерваторію в проф. М. Соловйова.
виконуються на Україні. Кантату Л. Лісовського премійовано на Жовтневому музичному кон-
„Ніч на 9 січня" і Гасла ВКП(б)—30 номерів, з яких подаємо окремі номери.

КОРОТКІ НАРИСИ З ТЕОРІЇ ЛАДОВОГО РИТМУ

Нарис 6-й

Ланцюговий лад (Cat [1])

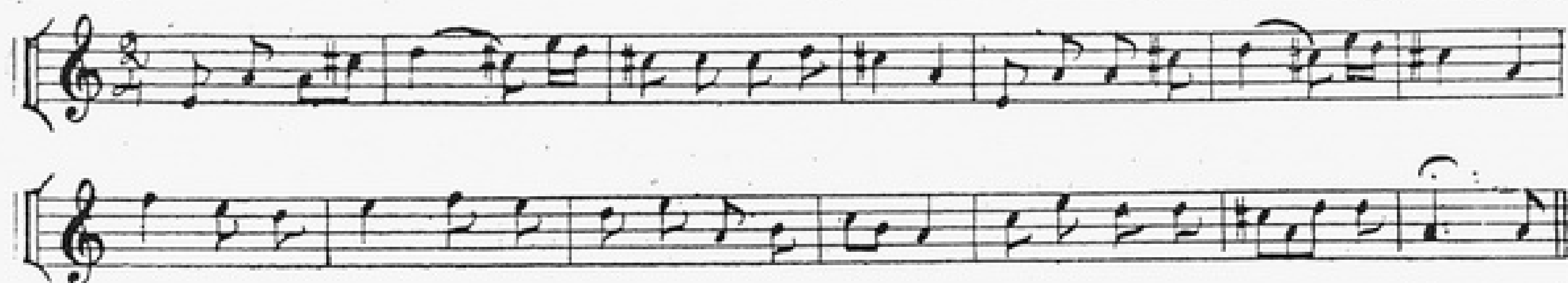
Ланцюговий лад (або інакше мажоро-мінор) є найпростіший з усіх ладів що до свого складу та кількости симетричних систем, які його утворюють. Лад цей є об'єднання двох односкладових систем, розташованих на віддалі малої терції (див. прикл. 1, A.). Через таке від-

Прикл. 1



далення обидві системи Cat'у не мають спільних сталих звуків, як це ми бачили в Dur'і, Moll'і та Max'і.

Прикл. 2



Тому (в протилежність Max'у) всі 4 несталі звуки ланцюгового ладу є вводні тони. Зворотно-супряжних звуків ми тут не бачимо. *Разом всі несталі звуки ладу утворюють т. зв. зменшений септакорд* (прикл. 1, B)—послідовність 3-х малих терцій—або, інакше кажучи, об'єднаний дводомінантовий (Д.Д.) момент Cat'у. Ланцюговий лад, як і Dur або Moll, є 4-складовий що до кількости своїх супряжень.

Тоника ладу—це теж 4 звуки: дві вел. терції, на віддалі малої терції одна від одної (прикл. 1, C). Оскільки до складу співзвука, що його утворюють звуки тоники, входить інтервал малої секунди (поміж двома тониками T^{1}_{III} та T^{2}_{III})—остільки співзвук цей є різкий дисонанс. Одночасово—він цілком сталий: шостипівтонових відношень до окремих звуків Т в складі Cat'у немає. Використовуючи тільки один із терцових тонів тоники, ми можемо „розкласти" її на мажорний або мінорний тризвук (прикл. 1, Д); тому саме ланцюговий лад і зветься іноді мажоро мінором. (Ланцюговим він зветься тому, що обидві вел. терції, які входять до складу його T, ніби-то чіпляються одна за одну).

Окремих „неповних видів" ланцюгового ладу — немає. Приклад Cat'у бачимо в народній українській пісні (К. Квітка, т. II, № 726. Прикл. 2-й). Ладотональність цієї пісні—A Cat хоча вводного тону 1-й Д. (gis) ми тут не бачимо. Через свою яскраву несталість та складну T—Cat, взагалі, малопоширений в народніх піснях. Треба однак відзначити, що стрій української ліри дає нам зменшений септакорд, що розв'язується або в мажорний тризвук—на „вéсело", або в мінорний на—„жалíбно"—тоб-то дає повний склад системи Cat'у[1]).

Для художньої муз. літератури Cat, навпаки, надто простий і тільки в ускладненому вигляді т. званого *двічі ланцюгового ладу* (про це в наступному нарисі) його широко виявлено в музиці останніх часів.

Зменшений лад (Min)

Чотири лади, які ми допіру розглянули, — мажор, мінор, збільшений та ланцюговий — вичерпують список цілком сталих ладів—цеб-то ладів, в яких всі звуки T цілком сталі, не маючи до себе шостипівтонових відношень.

У протилежність оцим ладам зменшений лад (Min) дає нам тільки відносне, часткове розв'язання несталости. Утво-

[1]) Читається.

[1]) Див. про це у Д. Ревуцького „Українські думи та пісні історичні" стор. 52.

рюється він із двох двоскладових систем, розташованих на віддалі малої терції (див. прикл. 3, А: h—Min) Прикл. 3-й—тоб-то так, що спадаюче супряження 1-ої системи та зростаюче 2-ої—розв'язуються в один спільний звук Т. Загальна кількість звуків зменшеного ладу, таким чином, дорівнює вже одинадцяти, майже вичерпуючи можливості нашої темперації. Несталі звуки зменшеного ладу, в загальній кількості 8, утворюють разом звукоряд, в якому ми маємо постійне чергування тонів та півтонів—„гаму тон-півтон" (прикл. 3, В).

Прикл. 3



Інакше цей звукоряд зветься ще „гамою Римського-Корсакова", бо цей композитор у своїх операх часто використовував різні види зменшеного ладу, зокрема, його несталість.

Тоника зменшеного ладу є зменшений тризвук (послідовність 2-х малих терцій (прикл. 3, С), звідси й назва ладу. Основний та квінтовий тони цієї тоники утворюють інтервал зменшеної квінти, тоб-то, розв'язуючи несталість зменшеного ладу, дають нову несталість. Залежно від виду кожної двоскладової системи, що входить до складу Min'у, ми маємо багато різних неповних варіянтів

Прикл. 4



його, так, наприкл., *натуральний* (приклад 3, Д), *гармонійний* (прикл. 3, E), *натурально-гармонійний* (прикл. 3, F) та інші. З оцих неповних варіянтів цікаво відзначити *натуральний*. Звукоряд його тотожній звукорядові натурального мажору та мінору, напр., a moll, h min та C Dur (нат. види) мають один спільний звукоряд a, h, c, d, e, f, g і різняться тільки напрямками *тяжінь* між окремих звуків (у натуральному Min'і всі супряження йдуть по цілих тонах).

В народніх піснях Min трапляється зрідка, але завжди в неповних видах. От примітивна „дитяча пісня" гренляндських ескимосів [1]), побудована лише на звуках Т Min'у. Звертаємо увагу, що ввесь час переважає сталий терцовий тон [2]), з Т якого починається, яким і кінчається пісня (прикл. 4, А).

В російській пісні „про Олексія" [3]) (прикл. 4, В) зменшений лад виявлено вже всіма звуками натурально-гармонійного виду А. Min'у. (Прикл. 4-й).

Повні види Min'у ми бачимо лише в муз. творах останніх часів. Вправи для Cat'у та Min'у ті самі, що й для попередніх ладів:

1) співати системи їх та окремі елементи: несталість, тонику;

2) будувати на папері та в умі всі тональності цих ладів;

3) розшукувати приклади їх у нар. піснях або в сучасній муз. літературі;

4) компонувати мелодії та багатоголосні уривки в різних видах усіх 5-ти простих ладів.

Л. Кулаковський

[1]) Див. „Zeitschrift der Internationalen Musikwissenschaft", Nowember, 1910 р., Heft 2.

[2]) Терцовий тон тоники Min'у є сталий тому, що до нього у звуках ладу не маємо шостипівтонового відношення.

[3]) Див. Издания Географ. Общ. „Песни русского народа", т. I, стр. 6.

ПРО ВИДАТНИХ ІТАЛІЙСЬКИХ МАЙСТРІВ-СКРИПАЛІВ

(Нарис з історії скрипки)

(Кінець)

Ще більших наслідків досягли майстри з м. Кремоні, основоположником яких був Андреа Аматі (1520—80). Скрипки Аматі здебільшого невеличкі, склепіння високе, ефи широкі, лак глибоко золотавого кольору, нижня дека з дерева—здебільшого кленового, а то й грушевого—взятого вздовж. Інструменти Аматі визначаються ніжним, м'яким звуком.

Нікколо Аматі, онук Андреа Аматі, славетний майстер свого часу (1596—1684), спочатку зробив досить багато скрипок малого формату. Звертаючи увагу, головне, на вдосконалення своєї техники, він часто міняє форму склепіння й товщину дек. Далі він уже утворює свою власну модель, характерні ознаки якої такі: склепіння від краю підіймається спочатку помалу, а ближче до середини—круто й досягає висоти одного дюйму, чому деки посередині сильно опуклі. Обечайки округлено навскоси. Кути видаються і надають всьому інструментові певної оригінальности. Ця частина контуру довго була причиною суперечок, особливо що до її акустичних властивостей. Але досвід довів, що ці кути не тільки приємні на око, але й поліпшують якість та силу звуку. Техника роботи Н. Аматі досконала, й окремі частини гармонійно погоджені. Дерево на верхніх деках здебільшого дрібноструйне, а на нижніх—хвилясте. Чудовий жовто-коричневий лак дуже ніжний. Кілька скрипок, над якими він працював, очевидно найбільш старанно, й досі вважають за найкращі зразки скрипового майстерства. Скрипку, що була раніше в колекції графа Козіо де Салабує в Мілані (зроблену 1630 р.), вважають за чудо що до роботи, чистоти й сили тону. Не менш чудовими були скрипки графа Кастель Барко та віртуоза-скрипача Аллара. Скрипки Нікколо Аматі завжди розцінювалися дуже високо, що спричинилось до безлічи підробок, наслідувань їм не тільки серед італійських, але й серед французьких та німецьких майстрів, через що справжній інструмент Нікколо Аматі за наших часів дуже рідкий і дорогоцінний.

Учнями Нікколо Аматі були: Андреа Гварнері, Паоло Гранчіно, Франческо Руджері і найславетніший з усіх майстрів Антоніо Страдіварі або Страдіваріус, як значиться на етикетках його інструментів. Це був найвидатніший з усіх майстрів, про якого згадується в літописах м. Кремоні вже в 17 ст. Народився він 1644 р. Своїм майстерством Страдіварі надбав собі велике багатство. Помер він 1737 р. в Кремоні. Він був не тільки геній що до свого майстерства, але й відзначався великою творчою силою, чому працював до глибокої старости й останню скрипку зробив на 92 році життя.

Антоніо Страдіварі працював спочатку в майстерні свого вчителя Нікколо Аматі. До 1668 р. він виробляв мало, а більше робив дослідження. І дійсно, безсмертні вироби Страдіварі могли з'явитися лише в наслідок довголітнього й багатотрудного вивчання. Інструменти цього періоду майже не відрізняються від скрипок Нікколо Аматі. З 1680 р. на його інструментах вже завжди зазначено його власне ім'я. З 1686 р. він став надавати своїм закруткам більших вигибів, вирізаючи їх ширшими й глибшими. Інструменти цього часу зроблено з добре резонуючого, але некрасивого дерева. Дальший період його діяльности триває з 1686 до 1694 р. За цей період склепіння його скрипок робиться нижче, ефи менш відлогими й красивими, бокові вирізки довшими, так саме, як і кути. Ввесь інструмент грубіший і закрутка помітно ширша; лак різних відтінків: то світло-золотавого, то світло-коричневого (останній колір особливо часто зустрічається на його інструментах); нижня дека складається з двох половин; вуса—вузькі. Ці інструменти все таки ще сильно нагадують інструменти Н. Аматі, а тому відомі під назвою Страдіваріус Аматізе (Amatise).

Далі Страдіварі почав працювати над подовженою моделлю. Корпус посередині став трохи вужчий, отже, наче довший, лак—то бурштиново-жовтий, то світло-коричневий, але завжди чистий та прозорий. Довгуваті скрипки звучать так само чудово й у тоні їх чується приємна смутна суміш з звуків. 1687 р. він виробив для еспанського двору кілька скрипок набірної роботи з слонової кістки. Одна з них стала власністю славетного скрипача Оле Булля. Приблизно того ж часу він зробив, певно на замовлення, кілька малих скрипок з такими ж прикрасами; ці скрипки, що їх звуть „кишеньковими“ (пошетт), відзначаються так роботою, як і тоном, не зважаючи на їх невеличкий розмір. Цілком самостійним майстром Страдіварі стає тільки на 56 році свого життя, цеб-то

з 1700 р. і час до 1725 року вважають за золоту добу його творчости. Інструменти цієї доби носять на собі ознаки його власного стилю, який робить його видатнішим з усіх майстрів. Головна зміна, що відтак спадає на вічі полягає у зменшенні опуклости деки, яка в такому вигляді ледве чи зустрічається у будь-якого іншого майстра. Завдяки, головне, цій зміні його скрипки мають повний і пишний звук. Форма скрипок цього часу, які всі без винятку недосяжної досконалости,—ширша; склепіння у всіх напрямках утворюють чудові лінії, а матеріял найдобірнішої якости; закрутка чудова, але її не так глибоко вирізано, як до цього; лак— не можна собі уявити кращого. Для деки він бере дерево лише виключної краси й правильности, розміщуючи його так, щоб вузенькі річні шари (смужечки) приходилися посередині деки. На обечайки він часто ставить ивове дерево, мабуть тому, що воно своєю питомою вагою легше за всяке інше дерево. Ефи, майстерно вирізані,—зразок для всіх його наслідувачів. Але в той же час жодний інструмент цього періоду не подібний до другого; помічається різниця в товщині верхньої чи нижньої дек, у контурі корпусу, в напрямі ефів. Все це примушує гадати, що Страдіварі робив це навмисне, пристосовуючись до акустичних властивостей дерева. Страдіварі створив ідеальну скрипку, щасливо сполучивши в своєму інструменті могутній тон Гаспаро да-Сало з ніжністю тону Аматі. Лак, що ним покривається скрипку для захисту інструменту від вогкости й ін. зовнішніх впливів та для надання їй красивого вигляду, має значіння й акустичне. Секрета лаку Страдіварі, не зважаючи на чисельні спроби й дослідження, ще й досі не винайдено. Звук скрипки Страдіварі нагадує сопрано, але одночасно він сильний, шляхетний і м'який, з якимсь поетичним відтінком, якого немає в скрипках інших майстрів. Звичайно, не можна сказати, що скрипка має чудовий тон тільки тому, що в неї чудова форма, але форма має великий зв'язок з якістю тону,—що доскональніша побудова, то досконаліший тон. Це спостерігається у всіх майстрів і в цьому найбільше досяг Страдіварі.

Численні наслідувачі Страдіварі, бажаючи йти за його прикладом, аналізували й виміряли його скрипки у всіх частинах, гадали науковим шляхом викрити його секрет, точно імітували, але таки не могли досягти повної подібности.

За останній період діяльности (1725-1736) сили геніяльного майстра помітно підупадають. Скрипки цього часу ще гарні, але вже не такі досконалі: велике склепіння шкодить ясності звуку, лак темнішає до коричневого кольору і не такий прозорий. Виробництво майстра зменшується, що видно хоча б з того, що інструменти цієї пори зустрічаються рідко. З 1730 р. на них уже цілком зникає відбиток великого майстра. Очевидно тверда рука його слабне й вже чужі руки йдуть йому на допомогу. Тому скрипки цього періоду мають напис: „Під доглядом А. Страдіваріуса" („Sub disciplina", або „sotto la disciplina di Ant. Stradivarius"). Це свідчить, що Страдіварі ставить своє ім'я виключно на інструментах власної роботи, а останні зроблено його учнями під його доглядом та керовництвом.



Етикетки старовинних скрипок

Число скрипок, зроблених Страдіварі дорівнює тисячі штук. Це ані трохи не дивно, коли зважити на довге його життя та надзвичайну працьовитість. Частину інструментів Страдіварі разом з інструментами інших італійських майстрів, на жаль, цілком зіпсовано неуками, бо був час, коли гадали, що дерево на італійських скрипках надто товсте і що вони мають покращати, коли зняти частину дерева. Через це деякі з нині існуючих старовинних інструментів утратили свій тон. Таким чином старовинні інструменти в значній мірі „виродились", що є надзвичайною втратою для музичного мистецтва. Завдяки цьому ціни на добре збережені, непошкоджені, інструменти за теперіш-

нього надзвичайного на них попиту страшенно піднялись. Страдіварі брав за свої скрипки по 4 луїдори (80 франків, коло 25 карб.), а на початку 20-го ст. вони вже коштували 100 луїдорів, тепер же за добру скрипку Страдіварі платять до 40.000 франків і більше. Славетний скрипач Аллар придбав у свій час скрипку Страдіварі з колекції графа Салабує, відому тим, що на ній ніхто ще ніколи не грав, і заплатив за неї 50.000 франків (скрипка під назвою „Мессія"). По смерті Страдіварі залишилось чимало інструментів недороблених ним; їх закінчили його сини; випустивши їх з його етикетками, що часто призводить до непорозумінь.

Чимало старовинних італійських скрипок були у власності колишніх російських князів та панів. Підчас революції багато з них націоналізовано з іншим майном по князівських палацах та поміщицьких маєтках і передано в музей Московського Державного Інституту Музичної Науки, який частину з них віддав у користування найкращим радянським музикам. Відомий Московський струновий квартет ім. Страдіварі названий так саме тому, що йому дано інструменти виробу Страдіварі. Український державний квартет грає на інструментах давнього французького майстра Вільйома, чому й носить його назву. Старовинні італійські інструменти (Гваданіні, Гварнері й ін.) дано й другому українському квартетові, що носить ім'я укр. композитора М. Леонтовича.

З майстрів скрипалів, які працювали після Страдіварі, назвемо таких: сини Антоніо Страдіварі—Франческо Страдіварі (1671-1743), та Омобоно Страдіварі (1679-1742), які працювали з батьком. Франческо позначав інструменти з 1725 р. своїм іменням.

Крім синів в Антоніо Страдіварі були ще учні, з яких слід відзначити таких:

Джузеппе Гварнері, що його названо „дель-Джезу" (1687-1745).

Це був найславетніший з усієї сім'ї кремонських майстрів Гварнері [1]).

Руджері Франциско (1647 — 1727) учень Ніколо Аматі, працював за зразками свого вчителя.

Бергонці Карло — найкращий учень Антоніо Страдіварі (народився 1712 р.).

Монтаньяно Домінік — один із кращих учнів А. Страдіварі (1700—50) працював у Кремоні, а далі у Венеції.

Бергонці та Монтан'яно вславилися своїми віолончелями.

Гваданіні Лоренцо з Кремоні (1695—1742). Сім'я Гваданіні належить до найкращих італійських майстрів другого розряду.

Джіованні Батіста Гваданіні, син Лоренца Гваданіні (1710—50) працював у Мілані та Паяценті.

Гаетано та Джузеппе Гваданіні сини Джіованні Батіста Гваданіні,—виготовляли скрипки в дусі Страдіварі. **А. Нездатний**

[1]) Сім'я Гварнері одна з трьох видатніших сімей скрипкових майстрів м. Кремоні (див. Аматі й Страдіварі): Андреа Гварнері (1626—98) учень Н. Аматі; П'єтро Джіованні Гварнері (народ. 1656 р.) Джузеппе Джіованні Батіста (1666—1739), П'єтро син Джузеппе Гварнері і онук Андреа Гварнері (1695—1740).

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ НОТАТКИ НА СЕРПЕНЬ

Найважливіші події з історії музики

Число	Рік	
5	1811	Народився відомий французький композитор Альберт Тома — автор відомих опер „Міньона", „Гамлет" й ін.
9	1919	Помер видатний італійський композитор Руджієро Леонкавалло—автор популярних опер „Паяці" (йшла в укр. опері), „Заза" й ін.
10	1865	Народився славетний сучасний російський композитор Олександр Костянтинович Глазунов.
12	1633	Помер флорентійський капельмейстер Якопо Пері, автор перших в світі опер „Дафне" й „Евридика".

Число	Рік	
13	1912	Помер франц. композитор Жюль Масне, автор відомих опер „Манон" та „Вертер".
16	1686	Нар. Ніколо Порпора, італ. композитор, професор співу й автор багатьох опер.
19	1750	Нар. відомий італійський композитор Антоніо Сал'єрі.
20	1561	Помер Якопо Пері (див. вище).
22	1862	Народ. Клод Дебюсі, відомий французький композитор.
23	1900	Народ. Ернест Кшенек відомий европейський сучасний композитор.
27	1867	Народ. італійський оперовий композитор Умберто Джордано.
29	1876	Помер Феліс'єн Давід—французький композитор.

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

АНАТОЛЬ ВАХНЯНИН

(З нагоди 20-х роковин з дня смерти)

Відомий український композитор Анатоль Климентієвич Вахнянин [1]) походить із Зах. України. Вчився він у Перемишлі в народній школі (1847—51) і гімназії (1852—59), потім, скінчивши у Львові семінарію (1859—63), почав учителювати в перемишльській гімназії (1863—5), де при помочі учнів гімназії, яких сам організував, зладив перший концерт на роковини смерти Шевченка (1864). З Перемишля поїхав Ан. Вахнянин до Відня на історичний відділ тамтешнього університету і р. 1868 склав іспита з історичних наук.

Ще змалку любив він спів, за який у перемишльській гімназії шкільна адміністрація щиро дбала. Учителями співу були тоді В. Сервасі (чех з роду) і Лоренц. Співано виключно німецьких пісень, бо й учили мовою німецькою. У Відні брав Вахнянин участь у чеськім співоцькім „spolk'у", яким управляв тоді знаменитий диригент, співець і компоніст чех Товачовський. Вахнянин визначився тоді як гарний співак — соліст (баритон). Після одного концерту р. 1866, на якім виступав Вахнянин, завезли його до музики Геммельсбергера, що захопився його голосом і запропонував постійну грошову допомогу й безплатне навчання у віденській консерваторії під умовою зобов'язання співати до скінчення науки в імператорській опері. Але Вахнянин був жонатий і треба було здобувати хліб для родини.



З Відня переїхав він до Львова (1868 р.), де був учителем гімназії.

Тут служив аж до року1894, коли його обрано послом до австрійського парламенту й львівського сойму.

По приїзді до Львова заснував він—„Просвіту", де був першим головою. Кілька його популярних книжок читано залюбки, бо умів складати їх приступно й легко. Пера пробував він ще в семинарії. Друкував статті у „Вечорницях", в „Перемишлянині", в „Правді" (1868—1870 р.), в „Основі" (1870—72), у „Ділі" (1880—94) і в „Руслані" (1897—1900). Число його статтей, без сумніву, сягає понад тисячу. Був він редактором „Правди" й одним з редакторів гумористичного часопису „Зеркало", де вмістив чимало сатиричних шкіців (1881—82). Року 1881 видрукував він у „Зорі" повість „Женщина".

За його життя видано (правда неповну) збірку його творів „Оповідання й гуморески" (1900 р.) Працював він також на полі шкільництва й вистачив для молоди два підручники географії, займався фізіографією долини горішнього Сяну, покладами соли в Галичині, життям і творчістю Скорини.

[1]) Народився А. Вахнянин 7 вересня 1841 р. в Сіняві Ярославського повіту, в Галичині, помер у Львові 11 лютого 1908 р.

Був це чоловік дійсно винятковий і визначався високою культурою. Полонив людей ораторським талантом, письменницьким і публіцистичним хистом, гарним голосом та замилуванням до музики. Музичний талант унаслідував він од матери—німкені. Її рідний брат Вільгельм, в домі якого проживав Анатоль Вахнянин в часи науки в народній школі, грав гарно на роялі і був високо музикальний. Підчас науки в гімназії й учителювання був він під впливом музик—компоністів Лаврівського й Вербицького. Р. 1870 почав Вахнянин складати оперу „Купало", вивчаючи науку гармонії в польського музики Гуневича та студіюючи гармонію й інструментування з книги німця Льобого. В тім часі зложив він музику до „Бондарівни" і до „Назара Стодолі", року 1870 дістав Вахнянин премію сто гульденів за солоспів „Помарніла наша доля", яку з замилуванням співав сливе на кожному концерті відомий оперовий співак Ол. Мишуга. В р. 1885 видав він враз із Бажанським музичний збірник „Кобзар", в якому появилися гармонізовані ним народні пісні: „Жаль", „Калина". „Під гаєм", „Туга" і власні композиції: „Молоді сни", „При Чигрині", „Пісня Свободи", „Хор Норманів" і „Я щасний". Велику популярність мали його хорові пісні: „Живем, живем", „Станьмо разом друг при друзі", „Гей же, до чарки!". Згармонізував він також народні пісні: „Гей, по горі ромен цвіте", „Де-б я", „Щука—риба", „Журбо-ж моя", „Ой, нависли чорні хмари", „Ой, гулі". Для шкільної молоди видав друком „Спі ванник" (1899 р.) на три голоси.

За тиждень перед смертю зінструментував він вальса, а на передодні смерти почав складати національн ий білоруський гімн, якого не вспів уже скінчити. Науку гармонії та інструментації вивчав у Відні (1894—1900) і працював на цьому полі по кінець життя, полишивши у рукописові готовий підручник „Науки гармонії" що досі не вийшов друком.

Найбільшим його твором була опера „Купало" на 4 дії. Оперу Вахнянинову грав не раз і не двічі на роялі польський музика Ян Галь і сильно нею захоплювався. Багата вона на українські народні мотиви та визначується незвичайною мелодійністю.

Згадати-б ще про організаційну працю Вахнянина на музичному полі. року 1870 основав він у Львові співацьке Товариство „Торбан", та воно скоро підупало, бо співучих сил було мало. У вісімдесятих роках утворив він Товариство „Львівський Боян", у якому був довгі літа диригентом, а коли підросли молодші сили (Волошин, Людкевич) віддав керування в їхні руки, а сам став головою цієї високо заслуженої в Галичині музичної організації. Власними матеріяльними засобами і великим трудом заснував він „Музичний Інститут ім. Лисенка", в якому був першим директором по кінець свого життя

Проф. К. О. Студинський

ПЕРЕГЛЯД КЛУБНИХ ХОР ТА МУЗГУРТКІВ м. КИЇВА

Від частушки до оперових хорів і навіть цілих опер, від балалайки та гитари до струнових, а по-де-куди й симфонічних ансамблів, від нічого до великої кількости духових оркестр— ось той шлях, що його пройшли музичні організації в київських клубах на наших очах. Київ зараз нараховує понад 100 музичних гуртків, що потребують значного кадру добрих керовників, а їх бракує.

Ін-т ім. Лисенка, що готує таких робітників, може випускати що-року найбільше 15 чол., з яких частина йде на село. Тому Культвідділ ОРПС і почав перепідготовку теперішніх музкеровників. Для цього взимку 1926-27 року організовано було семинар для керовників, а 20 травня б. р. відкрито 2-хрічні курси при ін-ті ім. Лисенка.

Але крім перепідготовки керівника треба збудити й зацікавити масу гуртківців, які часто вважають „Смену" та „Кирпичики" за зразки музики. Для цього найкраще виносити роботу гуртків за межі клубів, починаючи від обміну клубів виступами гуртків до районних, міських окружних, а тоді й всеукраїнських змагань—олімпіяд. Змагання—покази корисні з різних міркувань: вони підвищують інтерес до роботи в керовників і гуртківців, тут керовники й гуртківці чують широкий репертуар і можуть порівнювати художність та техничну досконалість виконання окремих гуртків і, нарешті, дають можливість підсумовувати досягнення та хиби й привернути громадську думку до масової муз. роботи.

Завдання цієї статті і є зробити деякі підсумки конкурсу-показу хорових та духових гуртків, що відбувся протягом квітня м-ця б. р.

Почнемо з репертуару гуртків.

В репертуарі хоровому спадає на вічі деякий брак його. Народню та революційну пісню сливе переспівано, а нового композитори пишуть замало. Не маючи нічого свіжого, хори, технично підготовлені, починають співати хори

з опер, „хоризувати" різні романси, часом не дуже вдало (напр., „Північна зірка" Глінки), а дехто з керовників починають хворіти на „композиторство".

Наслідки цієї хворости—різні „твори", як-от „Оце я Ярема", „Стрівай Зась", „Попури з рос. пісень", дуети та хори Коханського й інш.

Про що це свідчить? По-перше—про те, що композитори, захопившись великими формами, забули про хорову творчість, а по-друге—про некультурність керовників, що не можуть відрізнити художнього твору від макулатури, особливо,—власної композиції. Хіба культурний диригент дозволив би собі писати фортеп'яновий супровід в стилі фокстроту до пісні „Про Байду" в гарм. Л. Ревуцького, навіть не запитавшися композитора? Це ж музичне хуліганство!

З духовими оркестрами справа ще гірша. Тут зберігся й міцно держиться старий військовий репертуар з вальсів, маршів та різних попури. Кому ж зараз потрібні ці заялозені „На сопках Манчжурії" та інш. Тут величезне поле діяльности для молодих керовників, які мають викинути цей старий репертуар і замінити його творами класичних та сучасних композиторів. Цю роботу вже розпочато молодими керовниками. Програма оркестри робкомгоспу Петрівки з „Чарівної Флейти", „Колискової" Моцарта „Північної пісні" Шумана та „Прославлення природи" Бетховена яскраво про це свідчать (керує гуртком студент ін-ту ім. Лисенка тов. Смекалин).

Переходячи до оцінки окремих гуртків, слід зазначити, що склад гуртків, особливо хорових, дуже непропорційний: були випадки, коли на 20 голосів жіночих було 8—7 чоловічих, з яких тенорів—3. З таким складом про художність та врівноваженість виконання говорити дуже важко. Значні досягнення в роботі показали хори Юза, Металістів, Слобідки, Нарзв'язку, Радторгслужбовців, Медсанпраці та Друкарів.

Хор Юза техникою та голосовим складом дорівнює професійного хору, але на виконанні, особливо, на каденціях почувається нерозуміння української пісні та церковщина. Хор цей тільки рік тому почав українізуватись. Хор Слобідки показав гарний репертуар, лише були не під силу хорові „Яблучко" Ступницького, „Туман хвилями" Лисенка. У хору Нарзв'язку гарні голоси і врівноважені партії, але він має ухил у міщансько-сантиментальний репертуар: „Оце я Ярема", „Ой, ти, дівчино, заручена". Хор Радторгслужбовців у виступі дав схему розвитку української музики,—напрямок цікавий, бо показують тільки найефектніше, не думаючи про те, як воно в'яжеться одне з одним. Хор Медсанпраці показав гарну звучність та техничну досконалість. („Ой у саду, садочку" Вериківського Хор Друкарів має дані, щоб виконувати найкращий репертуар, але, замість цього виконує твори свого диригента Коханського, і голоси і енергію витрачаючи марно. Решта хорів показали, що вони можуть справлятися з репертуаром, лише був би на місці керовник.

Духові оркестри так само примушують побажати багато кращого. Тут така картина: що гурток більший і технично підготовленіший, то гірше в нього репертуар. Напр., гурток кабельного заводу виконував виключно твори свого керівника Радкевича. Наймолодші гуртки, навпаки, виконують новий художній репертуар; транспортники „Кавказькі шкіці" Іполітова-Іванова й частину 7 симфонії Бетховена; робкомгосп Петрівки „Чарівну флейту" та „Колискову" Моцарта, „Північну пісню" Шумана та „Прославлення природи" Бетховена. Охорони Юза: „Фанфарний марш", „Вільгельм Тель" Росіні. Обов'язковим для всіх гуртків був „Танок жінки" з „Рогнеди" Сєрова. Оркестри заводу „Більшовик", майстерень Юза своїм складом та техникою просто вимагають класичного репертуару та сучасного й тільки керовники винні, що вони й досі грають попури з „Запорожця за Дунаєм", „Маленькая, но миленькая" та інш. З решти оркестр ще не всі опанували техніку гри, але тяга до роботи велика.

Нарешті, в роботі оркестр слід відзначити практикування „прокату" музикантів з посередробмису, що роблять майже всі клуби.

Які ж висновки й побажання?

1) Правління клубів мусять уважніше ставитись до роботи муз. гуртків.

2) Керовники й гуртківці повинні найрішучіше відходити від „попури" до творів класиків Бетховена, Моцарта й ін. та сучасної музики, використовуючи народні пісні Леонтовича, Козицького й інш.

3) Рішуче відмовитись від праці „на слух", а вивчати музграмоту.

4) Композиторам треба звернути велику увагу на цю ділянку роботи, особливо на поповлення репертуару оркестр нар. інструментів та духових.

А. Бабій

ЯК ОРГАНІЗОВАНО МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ В БЕРЛІНІ

Не зважаючи на те, що Берлін[1]) порівняно, нове місто, без тих старих музичних традицій, які можна спостерігати по багатьох містах середньої та південної Німеччини, традицій, що кладуть певний відбиток на музичногромадське життя, музичне життя в Німеччині йде жваво й далеко жвавіше як по інших німецьких містах. Виявляється, що музичне життя різноманітно і почасти носить громадський публичний характер, почасти замикається у вузькі рямки приватних об'єднань.

Щоб уявити собі більш-менш повну картину музичного життя Берліну, як виробника й споживача музики, слід ознайомитися з окремими категоріями музичних закладів, що відбивають музичне життя міста. Це є:

1. **Опери**. Є три оперові сцени (дві державних, одна міська[2]), які де-в-чому зв'язані одна з одною; у них один спільний генеральний директор (інтендант) і вони обмінюються в разі потреби солістами та ін. силами.

Опери працюють щоденно цілий рік за винятком 10—12 літніх тижнів. До складу держ. опер увіходять: 7 диригентів, 4 хормайстри, 8 корепетиторів (концертмайстрів - піяністів), 6 режисерів, 1 драматург, 38 співців солістів, 32 співачки солістки, 1 балетмайстер, хор та балет, 180 оркестрантів.

Міська опера під дирекцією диригента Бруно Вальтера має: 3 диригенти, 2 хормайстра 4 корепетиторів, 4 режисери, 1 драматурга, 1 балетмайстра, 31 співця-соліста, 27 співачок-солісток, 92 хористи (46 чол., 46 жінок, вони ж і балет), 98 оркестрантів.

2. **Оперети.** Біля 15 театрів регулярно виставляють оперети, ревю[3]) або музкомедії, при чім кожен з цих театрів грає протягом кількох місяців (в залежності від успіху п'єси) одну річ.

3. **Симфонична оркестри**. Таких оркестр дві — Філармонична оркестра (60 чол.) і Берлінська симфон. оркестра (55 ч.). Ці оркестри мають власне помешкання й своїх постійних диригентів, під керовництвом яких влаштовують регулярні симфоничні концерти (перший тричі, а другий—раз на тиждень). В інші дні оркестри здаються в найми, тоб-то диригенти або солісти можуть за певну платню влаштовувати з оркестрою власні концерти.

4. **Концерти**—впорядковуються концертовими агентурами (в Берліні їх 18) в спеціяльних концертових помешканнях (25 концертових заль на 160—2.400 місць). В окремих випадках впорядковують концерти в спорт-палаці, де понад 25.000 місць. Концертовий сезон триває з половини жовтня до половини квітня. Пересічно підчас сезону буває приблизно на 10 концертів щоденно.

5. **Радіо-передача.** Берлінська радіо-передача має власну симфоничну оркестру. Протягом останніх 2 років він розвинувся в першорядну оркестру. Для танків та салонної музики є окрема оркестра. Програми радіо-передач складаються на 60—70% з музичних номерів.

6. **Кіно-театри**—майже всі (понад 50) мають свою оркестру (25—45 чол.), що складається з кваліфікованих музик. Кіно-театри меншого маштабу мають музичні ансамблі (до 18 чоловіка) і лише найбідніші задовольняються акомпаніментом одного роялю.

7. **Кофе** й т. ін. У великій кількості кафе, ресторанах та готелях грають музичні ансамблі з 3—30 чол. Грають звичайно з 4—7 і з 8—1 год. ночи.

8. **Музичні установи** в Берліні такі: Академія мистецтв (музсекція), Музекспертна комісія, Державна іспитова художня комісія, відділ музикознавства при університеті, Муз. - Педагогичний дослідчий інститут, Музбібліотека при держбібліотеці, Державний фонографний архів,[1]) Колекція старовинних музінструментів, Державний та соборний хори.

9. **Муз. школи**: Держ. академична вища школа муз. композиції, Держ. академ. консерваторія, Державна академія церковної та шкільної музики, 2 приватні консерваторії—ім. Штерна й ім. Кліндворт-Шарвенка. Держ. консерваторія та дві приватні—найвідоміші й найкращі музшколи Берліну (мають понад 1.500 учнів).

Крім цього є низка приватних консерваторій, оперових шкіл і спеціяльних шкіл співу (усього 99), що з них кожна має пересічно від 20—100 учнів.

Г. Веллер.

(Далі буде)

[1]) Має 4.050.000 мешканців.

[2]) Директором одної з держав. опер є її головний режисер Херт, другої—диригент Клемперер.

[3]) Огляди, цеб-то низка окремих уривків-сцен, зв'язаних не єдиним змістом чи сюжетом, а цілим зоровим враженням.

[1]) Архів записів фонографом пісень, промов й ін.

БОРИС ЛЕВИЦЬКИЙ

До 25-тирічного ювилею дириґентської, педагогичної та громадської діяльности

Київська капела „РУХ“ (революційний український хор) влаштувала подвійне свято: 5-тирічний ювилей капели та 25-тирічний ювилей свого організатора та керовника Б. П. Левицького.



Б. Левицький народився 1887 року в селі Андріївці, біля Київа. Ще юнаком, Б. Левицький починає вчителювати та дириґувати селянським хором.

В 1907 р. Б. Левицького запрошують на посаду вчителя співів у Головківську вчительську школу. 1910 р. він переїжджає до Київа, де викладає співи по школах і вступає до Музичної школи в класу теорії та композиції відомого теоретика Є. Риба.

В 1916 році Б. Левицький закладає перший робітничий український хор. Далі його викликано організувати в Винниці український національний хор. В 1919 році. Б. Левицький дириґує радянським хором та симфоничною оркестрою в Переяславі, де заходами його було засновано муз школу. В 1921 році Б. П. переїжджає на працю до м. Боришполя, де дириґує селянським хором. В 1922 році студентство Київського ІНО запрошує Б. П. дириґувати студентським хором й нарешті в 1923 році Б. Левицький закладає капелу „РУХ“, що за п'ять років влаштувала понад 400 концертів.

Київська Окрполітосвіта, звернувши увагу на надзвичайно цінну роботу „РУХ'у“, вже третій рік дає капелі грошову допомогу, не зважаючи на те, що поруч працює капела „Думка“.

Треба дивуватись надзвичайній енергії, юнацькому запалові та любові до мистецтва ювилянта, який не шкодуючи сил і здоров'я протягом 25 років виховує в масах любов до мистецтва, зокрема до української пісні, невтомно працюючи на користь української культури.

Т. Шевченко

А ХІБА З ОДНИМ ОТАК?

Про Ново-Миколаївський музгурток на Запоріжжі

Коли порівняти Ново-Миколаївський музгурток із Покровським, який ото влаштував у Н.-Миколаївському театрі великого концерта, то звичайно перший буде значно слабший. Покровський музгурток має 25 музик, переважно—учнів профшкіл, має кваліфікованого керовника, репертуар готує з нот, дає великі самостійні концерти. Словом, це вже „справжній“ гурток. Але ми зупинимося не на ньому, а саме на Н.-Миколаївському музгурткові, бо це є той типовий гурток, яких постало по селах чимало, і від того, як ставиться до них місцева суспільність та політосвітні установи залежить їхня будучина, отже—будучина розвитку музичної культури на селі.

Так от, маєте.

Н.-Миколаївський музгурток заснувався при сельбуді 1927 року з ініціятиви т. Стовбченка. Складається він поки-що з 15 музик з такими інструментами: мандоліна, скрипка, рояль, 9 гитар, балалайка, віолончель, бубон.

Чому, запитаєте ви, такий підбор інструментів? А тому, що всі, хто хоч трохи вмів грати—пішов до гуртка. Правда, гурток зараз підготовляє для себе ще чоловіка з 10, які старанно що-дня працюють під керовництвом членів гуртка і ждуть не діждуться, коли їх приймуть у „дійсні“ члени гуртка на правах музик.

Репертуар гуртка поки-що невеличкий. Грають з 10 вальсів, з 10 „веселих“, 7—8 польок, 3 марші, краков'як, гопак.

Керовника гурток ніколи не мав,—самі над собою працюють. Грають по слуху, звичайно. За „старшого“ обібрали собі 16-літнього талановитого т. Литвина, який дириґує підчас гри. Гурток уже рік цілий б'ється за Покровського керовника т. Дридзо. Він і сам хоче переїхати до Н.-Миколаївки й працювати безплатно з гуртком, та боїться позбавитись посади, бо Н.-Миколаївка ніяк не спроможеться дати йому будь-яку службу, а в Покровці він працює страхагентом. Очевидно, музичні потреби н.-миколаївців не виходять за межі польок та гопаків.

Музгурток і над собою працює і грає в кіно, на виставах, на вечірках „з танцями до ранку“, ставши необхідним для населення. Ніхто собі й уявити не може, щоб була вистава, кіно або вечірка без оркестри. Тільки от з керовником і допомогою справа стоїть зле.

Ніякого розробленого плану роботи гурток не має, сельбуд на потреби музгуртка ні копійки не дає, нема книжок, нот, у той же час сельбуд регулярно використовує гурток у кіно, на виставах, маючи від цих вистав і кіно прибутки. Ці прибутки йдуть на утримання штату сельбуду, на господарські витрати, на що хочете, тільки не на підвищення кваліфікації й якости гуртка. Така вже в сельбуда „економична політика“.

За останні півроку гурток придбав собі й „шефа“ в особі завідателя сельбуду. Коли попередні завідателі ніякої уваги не звертали на музгурток, то останній зробив ласку й дав помешкання для репетицій, називає членів гуртка „синочками“. Правда, „папаша“ має трохи чудну вдачу і „пристрастіє“ до того чи іншого музиканта, або вірніше до його інструмента. От „папаша“ не любить, коли йому нагадують, що струни порвалися, що нічим грати, що треба грошей на купівлю струн. Правда „папаша“ не сердиться, а обмежується улюбленим реченням: „уладім, синочки“. Ну, й „улажує“ коли вже остаточно впевниться, що скрипка, мандоліна або балалайка дійсно вибули із строю. Тоді дає якогось карбованця на ремонт струмента. Словом справжня тобі „раціоналізація“. От бубон „папаша“ любить, бо його легко полатати „без затрати денежних сум“, а просто взяв шило, дратву—раз-два й готово. Любить і рояль, бо клавішів багато, вистачить ще на кілька років; любить „віолончель“, зроблену, очевидно, місцевим майстром із старих дверей за часів мабуть турецької війни, бо струни рідко рвуться, й не любить скрипки, мандоліни, балалайки, на яких ніяк не настачиш струн.

Відсутність керовництва зле відбивається на роботі музгуртка. Візьмімо хоча б такий приклад: оркестра грає в кіно, не знаючи змісту картини, підбирає музику з свого репертуару. А що перегляду попереднього не буває й наше ВУФКУ не догадалося в лібрето зазначити, щой коли рекомендується грати, то й трапляється, що, скажемо, іде картина „Бухта смерти“, білі розстрілюють революціонерів—моряків, а оркестра „ідеологично-витримано“ шкварить вальса або польки. Є і ще хиби. Оркестра хоч і плохенька, а тенденція в неї грати лише в кіно, на вечірках або на виставах, а от щоб у свята влітку вийти на вулицю або на майдан та заграти для молоди, щоб дати їй змогу повеселитися, потанцювати — цього немає. Гурток цурається масової роботи серед селянства.

А хто винен?—Погане керовництво.

Одна надія—на нового голову РВК ІванаІлліча Атанасова. Ця людина відразу звернула увагу на кволу політосвітню роботу в сельбуді. Він уже поставив на ноги спортивний гурток і примусив заговорити гучномовця, що цілісіньку зиму мовчав, а повесні вороння мало на меті там кубелечко звити. Тепер побажаємо йому взятися за муз - та драмгурток.

А ну, Іване Іллічу! Візьміться - но, налагодьте роботу музгуртка. Втріть носа покровцям!

А. Миколюк



Ново-Миколаївський музичний гурток

Музика — це не забава, а один із найважливіших чинників культурно - вхновної роботи.

ПОДОРІЖ ВОКАЛЬНОГО КВАРТЕТУ ім. ЛИСЕНКА по ДОНБАСУ



Дегтярьов Цеперник Шепетківський Безсалов

Квартет заснувався в грудні 1925 року і, перейшовши кваліфікацію відповідних музичних органів, розпочав роботу, ведучи її виключно по клубах та сельбудах України. Крім того квартет зробив подорожі по Криму та в Москву („Дом Крестьянина“, Український Будинок й ін.)

Цього року квартет на запрошення спілки гірників протягом 5-ти місяців дав на Донбасі 79 концертів (64 для робітників і 15 для їхніх дітей). Підчас подорожів, за запрошенням різних клубів, політосвіт й ін. організацій квартет дав ще 51, концерт (26 для дорослих і 25 для дітей). Всього дано 130 концертів, якими обслужено 6.000 робітників і 20.000 дітей.

В листі до квартету Культвідділ ВУК'у Гірників пише: „Спостереження культвідділу ВУК'у гірників та відомості з місць дають можливість говорити про те, що завдання, покладені ВУК'ом на квартет, були ним виконані бездоганно, за що ВУК висловлює квартетові щиру подяку“.

Концертами (за завданням ВУК'у гірників) для робітництва Донбасу та Криворіжжя квартет виконав почесну й величезну політосвітню роботу ознайомлення робітників з художніми зразками української пісні, переводячи в життя гасла „культурної революції“, „українізації культроботи“ та „музика—масам“. Протягом десяти років по Жовтні робітник культурно незрівняно виріс. Думка про те, що музика й співи в вищих музичних формах не можуть захопити робітника, що ці речі не по ньому, йому незрозумілі,—є безпідставний наклеп на робітника. Підтвердженням останнього є робота квартету в Донбасі. Робітник, слухаючи виконання квартету, не сліпо чарується його майстерністю, він сприймає композиції й любить всяку добру музику. Хіба не характерно, що виконуючи свого плана, квартет дуже часто примушений був відмовлятись від днів відпочинку і за запрошенням робітників лишатися давати концерти поза планом. (Копальня ім. т. Петровського, копальня „Італія“, клуб металістів ім. Томського в Макеївці й ін.).

Отже, мусимо звернутися до культвідділів великих робітничих центрів із закликом „Геть з клубно-театрального кону „халтуру“, „малоросійщину“,—даймо робітникам справжнє мистецтво, подібне до мистецтва квартету ім. Лисенка і тоді ми виконаємо значну частину роботи переведення в життя гасла „Через культурні досягнення—до здійснення соціялізму“.

Було-б помилкою нічого не сказати про роботу квартету поза планом в м. Сталіні та Дмитровському. В Сталіні в „Будинкові культури“ квартет виступив на вечірці, присвяченій п'ятнадцятиріччю з дня смерти М. М. Коцюбинського, влаштував два дитячі концерти для учнів міських шкіл і один концерт у день 1 травня для членів профспілок.

В м. Дмитровському (Макеївка) квартет дав два концерти для робітників—металістів і гірників та один дитячий концерт для учнів.

Враження в слухачів від концертів квартету лишилося прекрасне.

Павло Прокопенко

ХАРКІВСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА МАЙСТЕРНЯ ВУТОРМ'у [1])

Майстерня організовано почала свою роботу в галузі музично-громадського життя України повесні 1927 р., коли заснована в 1925 р. Харківська філія ВУТОРМ'у зміцніла. Майстерня об'єднує активні революційні музично-творчі сили на основі гасла „Жовтень в музику“. Головним завданням м-ні є творення нових музичних цінностей, які б відповідали ідеям радянської революційної суспільности, а також організація всіх музично-творчих сил, які працюють в УСРР. Одною з метод роботи м-ні є колективна оцінка творів своїх членів і тих, хто до неї звертається. Це дає змогу строго одбирати музичні твори, що мають соціяльно-революційне значіння в справі музичного виховання робітничо-селянських мас.

Вся робота, що її передбачається надалі, визначається в першу чергу цими завданнями майстерні. Роботу, переведену майстернею за час існування, можна розподілити по таких напрямках: творча робота, концертово-показова, заходи до виявлення нових творчих сил, організаційна робота, консультація для композиторів периферії. По лінії творчої роботи—на загальних зборах майстерні пророблено біля 100 творів членів майстерні. З частини цих творів було складено 2 збірники („Шевченківський“ та „Піонерський“), які зараз друкується. По лінії концертово-показової роботи—переведено низку закритих і відкритих концертів, де демонструвалось твори членів майстерні й інших композиторів. По лінії виявлення творчих

[1]) Див. фото на обкладинці.

сил — розглянено твори й дано рецензії на твори товаришів, що працюють поза майстернею, а також втягнено в справу творення укр. музики кілька нових композиторів. Що до організаційної роботи, то вона велася в напрямку шукання метод роботи.

Зараз до складу композиторської майстерні входять мало не всі харківські композитори. Бюро майстерні—С. Дрімцов, Ф. Богданів, Д. Клебанів, Л. Лісовський, В. Борисів (представник в ЦП ВУТОРМ'у) і члени майстерні: П. Козицький, М. Коляда, О. Дзбанівський, О. Дашевський, О. Стеблянко, В. Барабашов, Павкович, К. Богуславський, В. Ступницький, З. Заграничний, Файнтух, Б. Новосадський, Драненко, Ю. Мейтус, О. Берндт та Рибальченко.

Нині майстерня зміцніла і кількістю і якістю своєї продукції, що і є її певними досягненнями і свідчить про активність та життєвість організації. Підтверджує це і той факт, що за останні 2 роки продукція і число виданих різними видавництвами творів членів майстерні та виконання їх в симфоничних, камерних, учбово-показових концертах та радіо-концертах незрівняно зросло.

Федір Богданів

ПРОСОВУЄМО МУЗИКУ В МАСИ

(Праця Ніженської окр. капели)

Повесні ц. р. Окрполітосвіта спільно з ОРПС'ом перевела кампанію охоплення концертами окркапели профспілкових мас м. Ніжена для популяризації завдань та роботи капели, втягнення до складу капели робітників, а також утворення музичних та хорових гуртків по роб. клубах.

Як наслідок цих концертів маємо початок роботи хоргуртка та оркестри народніх інструментів в клубі Харчосмак. Заворушились будівельники. Клуб радторгслужбовців скаржиться на брак коштів, але намагається утворити теж хоргурток.



Надалі концерти по клубах капела має робити періодично, а зараз дала концерти по школах м. Ніжена, щоб зацікавити й шкільну масу та піднести інтерес до поліпшення муз.-співочої справи.

Потреба в музично-художній роботі у нас велика, а задовольнити її нема змоги за браком потрібних приміщень. Театру в Ніжені немає й масова художня робота переводиться в приміщенні, розрахованому на 200—250 місць.

Цікаво відзначити факти з роботи окркапели. 26 грудня ц. р. окрполітосвіта відрядила капелу до БУПР'у для виступу з концертом; співи капели справили надзвичайне враження на в'язнів і представник в'язнів від імени всіх ув'язнених подякував капелу, зауваживши, що „такі концерти в БУПР'і значно корисніші за концерти в колишніх палацах перед ситими „буржуа", а один з в'язнів присвятив капелі вірша.

Другий епізод: після концерту в сельбуді на Фрунзівці (околиця Ніжена) селяни в газеті „Нове Село" подякували капелу, кажучи: „Віками не чули таких співів, а от при радвладі довелося почути". Після 2 концертів капели в сельбуді утворився хоргурток, що вже працює під кер. Кузьменка. Оці факти з життя капели якнайкраще доводять корисність і потрібність роботи капели.

Ф. П.

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ КРЕМЕНЧУЧЧИНИ

„День музики" через переведення різних свят та кампаній Кременчуцька філія ВУТОРМ'у перевела лише в квітні. Брали участь: капела ім. Лисенка (кер. В. Гоца), кобзарський гурток (кер. К. Чернишова), учителі музпрофшколи та хор 2-ої трудшколи (кер. Роменський). В цей день громадські заклади м. Кременчука показали суспільству свої досягнення, здобуті протягом року. Про успіх „Дня музики" в авдиторії свідчили щирі оплески й вимоги повторення тої чи іншої речи.

Святкування 10-тирічного ювилею окр. капели ім. Лисенка відбулося в травні б. р. за участю представників партійних, професійних та громадських організацій.

Відкриваючи урочисте засідання старший інспектор ОНО тов. Гоца підкреслив, що капела є цінна організація в справі будування пролетарського мистецтва.

Після урочистого засідання відбувся концерт капели та кобзарського гуртка. Враження від концерту гарне

І. К.

БІБЛІОГРАФІЯ й НОТОГРАФІЯ

„Вопросы музыки в школе". Сборник статей под редакцией Игоря Глебова. Изд. Брокгауз-Ефрон. 284 стр. Цена 1 руб. 60 коп.

Зміна в установці й методах роботи трудової школи спричинилася до змін змісту й метод музичної роботи в ній. І хоч по великих культурних центрах та на місцях проароблено й провадиться величезну роботу в цьому напрямку, однак єдиної лінії в музично-педагогічній роботі досі не вироблено, і кожному муз. робітникові школи доводиться вирішувати всі, іноді надто складні питання на підставі власного досвіду й розсуду. Так, за останній час великої ваги почали надавати питанню про слухання музики, як діяльному чинникові у справі музичного виховання дитини. Проте, це нове й важливе питання ще зовсім не освітлене. Не менш потребує освітлення й питання про місце та ролю музвиховання при комплексній системі навчання. Таким чином ціла низка питань потребує обміну досвідом, обговорення цього досвіду і встановлення певної лінії в цій роботі. Збірник статтей за редакцією І. Глєбова, у складанні якого брали участь такі авторитетні музики й педагоги, як Ковін, Малько, Гродзенська, Мироносицький, Гінзбург та сам редактор, є першою працею з методики музичної роботи в школі пожовтневих років.

Уміщено в книзі статті установного характеру про місце й ролю музики в сучасній школі, про організацію навчання музики, про хоровий спів у школі, про диригування як педагогичну функцію, про слухання музики, про розвиток музично-творчих звичок у дітей, про хорову грамоту, шкільні музичні екскурсії, комплексну систему навчання й музвиховання, музичні виставки, про збірники дитячих пісень то-що. Отже книжка дуже багата що до кількости порушених у ній справ і не менш цінна що до якости освітлення цих питань. Дуже цінними своїм змістом є статті І. Глебова „Анализ понятия художественного в отношении преподавания музыки в трудовой школе" та „Организация преподавания музыки в общеобразовательной школе". Перша стаття говорить про актуальне питання практики роботи в школі—матеріял для проробки. Друга стаття накреслює цілу схему організації в школі роботи по музиці. Статті Мироносицького „Певческая грамота" і Чернова „К вопросу о методике музыкальной грамоты в трудовой школе", говорячи в одній і тій самій справі (теоретичні висновки на підставі ознайомлення дітей з музичним матеріялом та набуття слухових навичок) подають різні шляхи переведення цієї роботи. Редакція цілком слушно зауважує, що оскільки руйнування старих традицій та метод музичної роботи в школі ще не підсумовано, обидві статті мають право бути вміщеними в збірникові. Звідси бачимо, що деякі питання освітлено з різних боків. Загалом книжка заслуговує на повну увагу всіх учителів музики по трудшколах.

Ін

Б. О. БРОЖ — „Начальная школа скрипичной игры". Госиздат, Москва, 1928 г., М. 49 стр., ціна 2 руб.

В момент пильних шукань правильних шляхів і метод скрипкової педагогики в нашій убогій скрипковій літературі ця нова праця Брожа є цінний вклад. Праця педагога значно полегшується тим, що за основу цієї школи автор узяв полутонову систему проф. О. Шевчика, що дає можливість розвивати в учнів з самого початку чисту інтонацію, без якої не можно зробитись добрим скрипачем. Матеріял у цій школі подається систематично з поступовим ознайомленням з ритмикою і з штрихами смичка, а в мелодіях уперше на Україні подано народні українські теми з збірок Лисенка, Конощенка й інш. у різних тональностях, ритмах і штрихах біля 28 номерів.

Початкова школа Брожа знайомить учня і з елементарною теорією. Цю школу учень може вивчати лише за допомогою досвідченого педагога-скрипача. Для аматорів самоуків ця школа майже непридатна, бо найважливіше для них питання, як тримати скрипку й смичок, про постанову всього тулуба майже не висвітлено, а що й сказано, то дуже коротко. Гадаємо, що в другому виданні цю значну прогалину автор виправить і зробить школу корисною не тільки для класів скрипкової гри музпрофшкіл, техникумів, але й для аматорів-самоуків. Ціна її, порівняно з школою Шевчика ор. 6, невелика, всього 2 крб. Нотодрук, за деякими винятками, задовільний, треба відзначити, що текст цієї школи, вперше на Україні, подано українською й російською мовами, що вигідно відрізняє цю школу від інших.

І. Букіник

Стежте за новинами музичної літератури, читайте, вивчайте—без цього не будете добрими музиками.



МУЗИЧНІ РОЗВАГИ



ЯК САМОМУ ЗРОБИТИ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Ця стаття має дати вам веселу забавку: самому змайструвати кілька інструментів. Звичайно, ці інструменти звучатимуть гірше за інструменти фабричні, але... ви зробите їх цілком самостійно. Коли у вас є досить терпіння, здібности, то ви навіть самі здивуєтесь з наслідків своєї роботи. Зробити ці інструменти можна без особливих витрат. У вас вдома знайдеться майже все, що потрібно для цього. Духові інструменти найзручніші, то й почнемо з них.

ФЛЕЙТА

Для флейти потрібний перш за все аркуш доброго товстого паперу або краще картону тонкого та дві гарних корки (пробки).

Від паперу чи картону відкрайте шматок біля 2-х футів (4/5 арш.) завдовжки й 9 дюймів завширшки. Тоді візьміть круглу рівну палку 1/2 дюймі в діяметрі, покладіть його по довжині паперу, нагорніть щільно папер на палку, щоб вийшла довга рурка. Накрутивши, вільний краєчок намастіть пастою, приклейте й пригладьте обережненько в напрямі від центру до кінців палки.

Проклеювати треба добрим клеєм край в 1$^1/_2$, 2 дюйми завширшки. Коли край все-таки відстає, то доведеться щільно й рівномірно обкрутити папір мотузкою.

Перед тим, як робити дірочки, слід дати рурці висохнути, а тоді зняти з палки.

Знявши рурку з палки в обидва кінці, вклейте корки того ж діяметру, що й палка, на яку накручували папір. Тоді візьміть гострий гвіздок і, розпікши його до червоного, пропаліть ним на рурці на відстані 4-х дюймів від кінця дірку.

Не натискайте дуже, бо пропалите надто широку дірку, і дбайте зробити дірочку з одного боку, не давши пройти вістрю наскрізь. Дірочку треба пропалити рівномірно й настільки, щоб проліз мизинець.



От флейта й готова. На ній вже можна грати. Але як?

Притисніть флейту під спідню губу так, щоб відтулина прийшлася під самий ніс. Тепер дміть у відтулину, й секунди через три ви навчитесь видобувати з флейти мелодійні звуки.

Але треба примусити її звучати на різних тонах. Для цього треба пробробити ще кілька дірочок з того ж боку. Ці дірочки повинні бути менші за першу, краще всього діяметром у звичайний круглий олівець. Пропалюйте їх одну за одною й по одній лінії й що-разу грайте, затуляючи й відтуляючи всі дірочки по черзі. Коли пропалили дірочку, а належного тону гами не дістали, тоді дірочку треба заклеїти папером і робити другу, ближче або дальше.

До-ре

ВІДПОВІДІ НА ЗАПИТАННЯ З № 5 (кінець)

42. Мутацією зветься переміна голосу у підлітків, коли настає полова зрілість (див. ст. П. Кравцова в № 5).
43. Музику гімну „Вічний Революціонер" написав укр. композитор М. Лисенко на слова укр. письменника Ів. Франка.
44. М. Лисенко дістав музичну освіту в німецькій консерваторії у м. Липському (Ляйпцигу), а тоді в російського композитора й теоретика Римського-Корсакова в Петербурзі.
45. ВУТОРМ є скорочена назва „Всеукраїнське Товариство Революційних Музик" (раніше це Т-во мало назву „Всеукраїнське Музичне Товариство ім. Леонтовича") (див. передову й звіт про з'їзд цього Т-ва в № 3—4).
46. Найвидатнішим з старовинних композиторів українців до Лисенківської доби був музика-теоретик **Микола Дилецький** (нар. 1630 р. у Київі, вчився у Вільні), що склав першого підручника з теорії музики. Пізніше вславилися: **Дмитро Бортнянський** (1751—1825), його сучасник **Максим Березовський** (1745—1774 вчився в Київській Академії, тоді попав у придворну капелу й був посланий до Італії в науку до відомого теоретика Мартині) і **Артем Ведель** нар. в Київі 1767р., вчився в Київськ. Академії, далі був директором капели у Москві; рік смерти 1808.

    Пізніше йдуть композитори-дилетанти **Семен Артемовський** (1813—1874, з Черкащини), автор „Запорожця за Дунаєм", **Петро Ніщинський** (1832—1896), автор „Вечорниць", **Микола Аркас** (народ. 1852 р. в Миколаїві), автор оп. „Катерина", **Владислав Заремба, Бонковський, Коціпинський, Малашкин.** Роки життя цих композиторів збігаються з роками життя Лисенка, але по значінню творчости ці композитори належать до передлисенківської доби, бо тільки Лисенко поклав початок **новій українській музиці**.
47. Камерною (камера—кімната) музикою звуть серйозну музику, призначену на невелике число виконавців: тріо, квартет, квінтет, сонати для одного ф.-п. або з якимось інструментом, а також романси, дуети і ін. сольні п'єси без оркестри й ін.
48. З білоруських композиторів треба вказати Прохорова, Теравського й Никольського, твори яких виконується нашими капелами.
49. Жан-Батіст Вільйома — видатний старовинний французький майстер скрипок (1798—1875 р. р.); він винайшов машину для виробу струн.
50. Andante (анданте)—музичний термін для визначення темпу, значить—помірно; вживається і в значінні назви частини симфонії й іншого якогось кількачастинного твору.

ПОЯСНЕННЯ ДО МАЛЮНКА-ШАРЖУ
в № 6

Малюнок ввесь складено з різних музичних знаків, а саме: плече ліве—crescendo, праве—diminuendo; шия — частина такту; гудзики—домажорний тризвук; в ключі соль, на грудях—дубль-дієз; підборіддя й очі—фермати; щоки, брови й нижня губа—ліги; вухо ліве—басовий ключ, праве—4/4; верхня губа й зуби—початок нотного стану; ніс—„ключ до" й знак динаміки; зморшки: на лобі—фігурні дужки, на скронях та під очима—знаки динаміки, коло рота—павза в 1/8 (праворуч) та знак форте (ліворуч); пенсне праворуч—ціла нота, ліворуч—половинна нота, дужка на пенсне—пряма скоба для визначення вольти або дублів то-що; шнурок—знак арпеджіо, волосся (зліва направо): знак мецо-форте, бемоль, скрипковий ключ, дієз, піяно, павза 1/4, знак трелі, чвертна нота, восьма нота, чвертна нота, знак групето, бекар, знак надавити педаль, одпустити педаль, сфорцандо, павза 1/16.

ВІДПОВІДІ НА П'ЯТЬ ЗАВДАНЬ-ЗАПИТАНЬ
з № 6

1. Малюнок ключа соль (скрипковий) походить з латинської літери g (же), що нею визначається ноту соль, а ключ фа (басовий)—з латинської літери f (еф).

2. Мелодію написано в тональності ля-мажор, особливість її та, що в ній ніде немає тоники, цеб-то першого ступня гами ля-мажор.

3. Гармонію з гармоникою.

4. Пояснюється це історично: терції й сексти в древніх ладах звучали різко й фальшиво, а тому ще Піфагор (древній грецький філософ) встановив, що сексти й терції є дисонанси, а квінти й октави—консонанси. Далі в міру зміни музичного ладу в той, що його маємо в фортоп'яні, терції й сексти помалу перетворилися в консонанси, але за ними залишилась і дотепер назва „недосконалих" консонансів; а квінти й октави виділили в групу „досконалих" консонансів, придатних до всякого ладу.

5. Перший дієз являється на ноті фа, на ній же являється і останній бемоль, перший бемоль являється на ноті си, на цій же ноті являється останній дієз.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Гр. Малинці (село Кононівка на Прилуччині). Підручника гармонії українською мовою немає. Такого підручника (переклад підручника Римського-Корсакова) має видати в 1928-29 році Державне Вид-во України.

О. Олександрович (Хотмижськ на Курщині). З підручників по всесвітній історії музики є такі: 1. Браудо „Всеобщая история музыки". Вид. ГИЗ РСФСР, Ленінград, 1922 р. 3 томи. Ціна на них не визначена, але значно знижена, як на давні видання. 2. Л. Сабанеєв. „Всеобщая история музыки". Видав. „Работник Просвещения", Москва, 1925 р. ціна 2 крб. 50 коп. 3. С. Чемоданов „История музыки в связи с общим развитием" вид. „КМП". „Київ, 1927 р., ціна 2 крб. З історії української музики прочитайте „Історію" М. Грінченка, вид. „Гроно". 1922 рік.

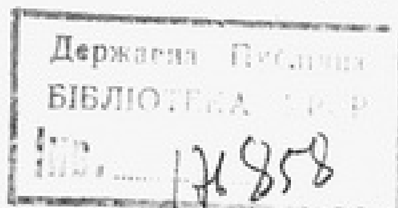
Ю. Черняєву (Лозова-Павлівка). Культвідділ Харк. Окр. Ради Проф. Спілок друкує у видавництві „Український Робітник" близько десяти творів (партитури) на українські народні мелодії для духової оркестри, серед яких: уривки з сюїти П. Козицького „Козак Голота", „Фантазія на українські теми" Драненка, „Сюїта з пісень Леонтовича" розробка Габера і інш. твори, що з успіхом виконувалися в Харкові. Крім того ДВУ в наступному бюджетовому році передбачає видати низку творів для духових оркестр, оркестр народніх інструментів та кобзарських капел.

Виписувати партитури видання ХОРПС'у можна через н/редакцію, або безпосередньо через Муз. Бюро Культвідділу ХОРПС'у: Харків, Палац Праці.

Всім, хто написав в анкеті, що не читає відділу „Музичні розваги". Дуже скверно робите для себе, бо редакція певна, що, читаючи, ви взнали б багато цікавого і вам потрібного, чого не знаєте.

Відповідальний редактор **М. Христовий**

Колегія: **П. Козицький**—заст. редактора; **Н. Рабічев**—представник к/в ВУРПС'у; **О. Філіпов**—представник ЦК ЛКСМУ; **Ю. Ткаченко**—відп. секретар.



Ціна окремого номера—30 коп.

Укрголовліт № 1856-к. Друга друкарня ім. В. Блакитного тресту „Харків-Друк“. Зам. № 3532—2000